

وارث علوی

افراق پاپیہ

اوراقِ پاریہ

وارث علوی

اسے کتاب کی اشاعت میں اُردو ساہتیہ اکادمی گجرات
کی جُزومی اعانت شامل ہے۔

AURAQ - E - PAREENA (Critical Articles)

By. : Prof. WARIS ALVI

Rs. 125.00

اُوراقِ پارہ

دارشعلوی

مودرن پبلشنگ ہاؤس

۹ گولامارکیٹ۔ دریا گنج دہلی ۶۰۰۰۱۱

دارشہ علوی

اسٹوڈیا۔ سید وارثہ

احمد آباد ۲۸۰۰۰۱

اشاعت :

قیمت :

کتابت :

طباعت :

مہر و قے :

۱۹۹۸ء

ایک سو پچیس روپے

سجاد علی خاں

جے۔ اے۔ آفنیٹ پریس، دہلی۔

رزاق ارشد

زیر اہتمام :
پریم کوپال میٹل

تقریم : موڈرن پبلشنگ ہاؤس، ۱۶ گولامارکیٹ، دریا گنج، نئی دہلی ۱۱۰۰۰۲

اور رقی پارینہ : بنام رفیق دیدار

محی الدین مبعی والا

— وارث علوی

فہرست

- ۱۔ غلابیر اور مادام بواری ————— (تبصرہ) ————— ۹
- ۲۔ تذکرہ شوق ————— (تبصرہ) ————— ۲۸
- ۳۔ اردو تنقید کا ارتقا ————— (تبصرہ) ————— ۵۳
- ۴۔ سودا کا طنزیہ کلام ————— (مضمون) ————— ۸۲

فلا بیر اور مادام بواری

(۱)

حسن عسکری کے ہاتھوں فرانسیسی ادب کے دو غیر فانی شاہکار اردو ادب میں منتقل ہوئے ہیں۔ ایک فلا بیر کا ناول مادام بواری دوسرا ستان وال کا ناول سرخ و سیاہ۔

مادام بواری کی مقبولیت اور شہرت فرانسیسی ادب تک ہی محدود نہیں ہے بلکہ تمام یورپی ادب پر اس ناول نے گہرے اثرات ڈالے ہیں۔ فلا بیر کے زمانے سے لے کر آج تک اس ناول کی مقبولیت میں بدستور اضافہ ہو رہا ہے۔ اور ہر نسل نے مادام بواری میں زندگی کی ایک نئی معنویت کی جستجو کی ہے۔ اپنی بے پناہ حقیقت نگاری، دلآویز انداز بیان، اور بے مثال کردار نگاری کی بنا پر یہ ناول عالمی ادب کا انتہا درجہ پر کشش کا زمانہ بنا ہوا ہے۔ لیکن ناول کی فنی جامعیت سے قطع نظر رومانی اور کلاسیکی تصور حیات کی جو کشمکش اس ناول میں جھلکتی ہے، وہ آج تک ادبی نقادوں اور دنیا کے مفکروں کو دعوتِ فکر و نظر دیتی رہی ہے۔ اردو ادب میں ناول کی تہی مائیگی کے پیش نظر براہِ راست فرانسیسی سے ان ناولوں کا ترجمہ اور وہ اس شخص کے ذریعہ جسے فرانسیسی ادب سے گہرا لگاؤ ہے۔ اردو تراجم کی تاریخ میں ایک اہم باب کا اضافہ کرتا ہے۔ کہا جاتا ہے کہ جب کانٹنٹ گارٹ نے روس کے کلاسیکی ادب کے اہم نمائندوں خصوصاً طاسطانی، دستاؤسکی، چیخوف وغیرہ کو اپنے تراجم کے ذریعہ انگلستان سے روشناس کرایا تو ان تراجم نے انگریزی فکر و نظر کو اتنا ہی متاثر کیا جتنا کسی زمانہ میں پلوتارک کے تراجم نے کیا تھا۔ اردو میں فلا بیر ستان وال۔ بالزاک، موپاساں اور دوسرے فرانسیسی فن کاروں کی تخلیقات کو روشناس کرانے کا جو سلسلہ جاری ہوا ہے۔ اس نے پہلی بار مغربی ایوانِ ادب

کے دریچے ہم پر کھول دیے ہیں۔ ان تراجم کے اثرات اُردو ادب میں کیا ہوں گے اُس کی پیشین گوئی تو ممکن نہیں لیکن شاید یہ قیاس غلط نہیں ہے کہ ان ناولوں کا مطالعہ ہماری ادبی بصیرت میں گہرائی اور وسعت، اور زندگی اور آرٹ کے متعلق ہمارے مروج تصورات میں ایک اہم انقلاب کا موجب ہو سکتا ہے۔ زیر نظر مقالہ فلائیر کی شخصیت اُس کے آرٹ اور مادام بواری کی خصوصیات کو سمجھنے کی ایک ادنیٰ کوشش ہے۔ نثران پال سارتر نے جو یہ بات بودلیئر کے متعلق کہی ہے کہ اُس کی زندگی خلا میں ایک تجربہ تھی تو یہی فلائیر کے متعلق بھی صادق آ سکتی ہے اُس کی تمام تر زندگی تنہائی اور سماجی علیحدگی میں گزری اور آرٹ سے اُس کی مصروفیت کے علاوہ کوئی ایسی چیز اُس کی زندگی میں نہیں جو اُس کی زندگی کے بے پناہ خلا کو دور کر سکتی۔ اس میں شک نہیں کہ اپنی بھانجی کی ولن سے اُسے محبت تھی۔ زندگی کے کچھ خوشگوار لمحے اُس کی نگہداشت میں گزرے۔ ایک دو سفر بھی اُس نے کیے۔ دو چار دوستوں کی صحبت سے بھی وہ لطف اندوز ہوا۔ اور ایک آدھ کامیاب اور ناکام معاشرے بھی اُس کی زندگی میں آئے۔ اس کے باوجود وہ بھرپور زندگی نہیں گزار سکا۔ عین عالم شباب میں فلائیر زندگی اور زندگی کے ہنگاموں سے کنارہ کش ہو گیا۔ وہ بچپن ہی سے بہت حساس، جذباتی اور تنہائی پسند واقع ہوا تھا۔ باوجود اس کے کہ اس کا باپ ایک کامیاب ڈاکٹر تھا اور فلائیر کو متوسط طبقہ کی وہ تمام آسائشیں میسر تھیں جو اس زمانہ میں کسی بھی متوسط طبقے کے لڑکے کے لیے باعثِ رشک ہو سکتی تھیں۔ فلائیر اپنی زندگی میں کسی چیز کی کمی محسوس کرنے لگا۔ اور روحانی تنہائی کی کرناک اذیت میں خود کو مبتلا پانے لگا۔ وہ ایک جگہ لکھتا ہے کہ ”میں دس سال کا تھا تب اسکول میں داخل ہوا۔ اور بہت جلد ہی نوع انسان کے خلاف ایک بے پناہ بیزاری کے جذبہ سے گراں بار ہو گیا۔“ بعد میں اُس کی یہ روحانی تنہائی جسمانی تنہائی کی شکل اختیار کر گئی۔ اُس کی تمام زندگی اپنے مطالعہ کے کمرے اور بھانجی کے گرد گھومتی ہوئی ختم ہو گئی۔ یہ کہنا دشوار ہے کہ آخر اتنی کم سنی کے عالم میں ہی فلائیر زندگی سے بیزار اور عام انسانوں سے متفرک کیوں ہو گیا۔ وہ ایک کھلتے پیٹے گھرانے کا خوش شکل اور تندرست لڑکا تھا۔ پدرانہ شفقت اور مادرانہ محبت سے بھی محروم نہیں تھا۔ یہ قیاس کرنا شاید غلط ہوگا کہ زندگی سے بیزاری کی منجملہ دیگر وجوہات کے ایک وجہ اُس کی رومانی طبیعت ہو سکتی ہے۔ فلائیر کے زمانہ میں رومانیت اپنے مہلک نتائج پیدا کر چکی تھی۔ خوابوں کی خوب صورت

اور رنگین دنیا میں رہنے والے نوجوانوں کو حقیقی زندگی کی بے رنگی اور بے کیفی بہت کھل رہی تھی۔ قنوطیت کا رُحجان عام تھا۔ فلا بیر کے ایک ہم مکتب لڑکے نے اپنے سر کو بارود سے اڑا دیا تھا۔ اور ایک لڑکے نے ٹانی سے پھانسی کا کام لے کر زندگی کا خاتمہ کر دیا تھا۔ فلا بیر کی قنوطیت اور کلبیت اسی مریضانہ رومانیت کا نتیجہ تھی۔ اس کے رومانی رُحجان طبع کی آئینہ داری اس کے ابتدائی ناول بہ خوبی کرتے ہیں۔ فلا بیر کی رومانی طبیعت نے جب اپنے ارد گرد کی کاروباری زندگی میں سوائے بے لطفی اور بے کیفی۔ ابتذال اور انتشار کے کچھ نہ پایا تو جیسا کہ رومانی ذہن کا خاصہ ہے اُس نے حقیقی زندگی سے چشم پوشی کر لی اور اپنے وقت اور اپنی دنیا سے گریز کر کے خوابوں کی بستیاں آباد کیں۔ فلا بیر نے مغرب سے بھاگ کر مشرق کی پُر اسرار زندگی اور حال سے گریز کر کے قرونِ سابقہ کی موہوم روحانی فضاؤں میں پناہ لی۔ مادام بواری اُس کا پہلا ناول ہے جس میں اُس نے عام زندگی کی تلخ حقیقتوں سے اپنا رشتہ قائم کیا اور رومانیت کو جو شکست اُسے اپنی زندگی میں حاصل ہوئی تھی اُسے اور بھی شدت سے فلا بیر نے اس ناول میں بیان کیا۔ ہم کہہ سکتے ہیں کہ مادام بواری رومانی اندازِ نظر پر سب سے مہلک حملہ ہے اور اس ناول سے کلاسیکی تصورِ حیات کی تجدید ہوتی ہے۔

فلا بیر کے رومانی ذہن نے حیات اور کائنات کے متعلق بڑے خواب ناک اور رنگین تصور قائم کیے تھے۔ لیکن ابھی بحرِ حیات میں اُس کے خوابوں کا سفینہ کچھ دُور جانے بھی نہ پایا تھا کہ حقیقتوں کی سرد بے رنگ اور مہیب چٹانوں سے ٹکرا کر پاش پاش ہو گیا۔ رومانی ذہن یہ کب جانتا ہے کہ شوریدہ سر سمندروں میں نازک سفینے بہت دُور تک نہیں چلتے۔ ابھی فلا بیر زندگی کو بھرپور طریقہ پر گزارنے بھی نہ پایا تھا کہ وہ زندگی سے بھر پایا۔ زندگی اُس کے لیے ایک پُر اسرار اُلجھی ہوئی گتھی بن گئی جس کو سلجھانا اس کے نزدیک صرف بے جان فلسفہ کا کام تھا۔ وہ تو صرف بہ حیثیت فن کار کے زندگی کا تاثر لے سکتا تھا۔ چنانچہ زندگی اور زندگی کی غرض و غایت کے متعلق تمام نظریات اور تصورات اس کے نزدیک محض سطحی اور ناقابلِ التفات تھے۔ اپنے ایک خط میں وہ نہایت پُر جوش طریقہ پر لکھتا ہے۔ "کوئی بھی عظیم دماغ کسی آخری نتیجہ پر نہیں پہنچا۔ کوئی بھی عظیم کتاب کسی قطعی نتیجہ پر نہیں پہنچی کیوں کہ نوعِ انسان ہمیشہ آگے بڑھتی رہی ہے اور کسی ایک منزل پر آکر نہیں رُکی۔ ہر کسی نتیجہ پر نہیں پہنچا، نہ ہی شکستیں کھائی، اور نہ ہی انجیل یہی وجہ

ہے جو مجھے ایسی اصطلاح 'سماجی مسئلہ' سے اتنی قلبی اذیت پہنچی ہے۔ وہ روز جب جواب تلاش کر لیا جائے گا۔ اس سیارہ کا آخری روز ہوگا۔ زندگی ایک دائمی مسئلہ ہے۔ اسی طرح تاریخ اور دوسری ہر چیز۔

فلاہیر کے بے روزمرہ کی بے رنگ زندگی کی سطحیت۔ تھکن۔ اکتاہٹ والی یکسانیت اور بے کیف توازن قابل برداشت تھا۔ اُس کا رومانی ذہن جو ہمیشہ غیر معمولی باتوں کا متلاشی رہتا تھا، معمولی زندگی کو کیسے قبول کر لیتا۔ لیکن زندہ رہ کر زندگی کو رد بھی تو نہیں کیا جاسکتا۔ زیادہ سے زیادہ اُس سے چشم پوشی کی جاسکتی ہے۔ بے اعتنائی برتی جاسکتی ہے۔ حقیقی زندگی کا انتشار صرف آرٹ ہی میں وحدت بن کر جھلکتا ہے۔ یہ تو صرف آرٹ ہی ہے جو زندگی کی بے ربطی میں ربط اور پیرائندگی میں تنظیم پیدا کر سکتا ہے۔ آرٹ ہی ہے جو حقیقی زندگی کو قابل برداشت بناتا ہے۔ فلاہیر نے ایک تھکے ہوئے راہرو کی طرح زندگی کے حق و دق صحرائے فن کا چشمہ ڈھونڈ نکالا اور تمام زندگی اس چشمہ سے سیراب ہوتے ہوئے گزار دی۔ فلاہیر نے آرٹ کو زندگی کا نعم البدل بنالیا۔ اس بے رنگ دنیا میں نہیں صرف آرٹ کی رنگارنگ دنیا میں انسان زندہ رہ سکتا ہے۔ آرٹ فلاہیر کے بے وقت گزاری ہی کا نہیں زندگی گزارنے کا ذریعہ بن گیا۔ محض جمالیاتی تفریح کا آلہ نہیں بلکہ زندگی کا واحد مقصد بن گیا۔

آرٹ ادب اور عظیم فن کاروں سے اُس کا لگاؤ کس قدر شدید تھا۔ اور اُن کے مطالعہ سے جذباتی طور پر وہ کتنا متاثر ہوتا تھا، اُس کا اندازہ خط کی ان سطروں سے ہوتا ہے۔ جن میں فلاہیر نے مطالعہ کے دوران میں فن کار کے ساتھ شدید جذباتی ہم آہنگی پر زور دیا ہے۔ "جب تم عظیم فن کاروں کو پڑھو تو اُن کے طریقہ کار پر گرفت حاصل کرنے کی کوشش کرو۔ ان کی روح کے قریب پہنچنے کی کوشش کرو۔ اور جب تم مطالعہ ختم کر لو گے تو تمہارا چہرہ فرط مسرت سے جگمگا رہا ہوگا۔ اُس وقت تم موسیٰ کے مانند نظر آؤ گے، جو کوہ سینا سے اتر رہا ہو اور جس کا چہرہ آسمانی نور سے جگمگا رہا ہو۔ کیوں کہ اُس نے خداوند خدا کا مقدس جلوہ دیکھا ہے۔"

فلاہیر نے جام حیات کی تلخی سے گھبرا کر اُسے ٹھکرا دیا۔ تجرباتی زندگی سے اُس کی علیحدگی اور عام انسانوں سے اُس کی بے نیازی فلاہیر کے فن کو متاثر کیے بغیر نہ رہ سکی۔ فن کار اپنے فن کے

لیے آخر خام مواد تو زندگی ہی سے لیتا ہے۔ زندگی کی رہگذر پر چلتے ہوئے فن کار جن خاں زاروں اور خیابانوں سے گزرتا ہے۔ مختلف قسم کے جن راہروں سے دوچار ہوتا ہے وہ اُس کے دامن کو ان تجربات و مشاہدات سے بھر دیتے ہیں جن کے بغیر کسی اعلیٰ فن پارہ کی تخلیق ممکن نہیں۔ تجربات اور مشاہدات کا ہی خام مواد ہوتا ہے جسے فن کار کا تخیل جیتی جاگتی زندگی کے مرقع کی صورت میں پیش کرتا ہے۔ ستان دال۔ بالزاک۔ کامن کانسٹنٹ۔ دستو و سکی۔ وغیرہ فن کاروں کی زندگی کے متعلق کچھ نہیں تو ایک بات ضرور کہی جاسکتی ہے۔ اُنہوں نے زندگی کو بھر پور طریقہ پر گزرا۔ ان کے معاشرے۔ اُن کی اقتصادی پریشانیاں، ان کی سیاسی سرگرمیاں اور جابر حکمرانوں کے ہاتھوں اُن کی جلا وطنی اور سزا یا بیان، ان کی ازدواجی زندگی کی غمناک اُلجھنیں۔ اُن کے سفر۔ غرض کہ یہ فن کار زندگی کے اُن تمام ہنگاموں اور مہموں سے گزرے اور تجربات اور مشاہدات کا ایسا ذخیرہ اُن کے ادبی حافظہ نے فراہم کر لیا جس پر اُن کا تخیل ہمیشہ بھروسہ کر سکتا تھا۔ یہ بھی ضروری ہے کہ فن کار زندگی کی بازی میں ایک جواری کی طرح صرف ہارنے یا جیتنے کے لیے شرکت کرے کھیل کے دائرہ میں سیکھنے کے لیے نہیں۔

زندگی سے بھاگ کر فلا بیر نے آرٹ میں پناہ لی۔ لیکن آرٹ کا بھی کوئی نہ کوئی موضوع تو ہوتا ہی ہے اور کم از کم ادب میں تو موضوع کو سماجی زندگی سے بالکل بے نیاز نہیں رکھا جاسکتا۔ فن کار زیادہ سے زیادہ یہ کر سکتا ہے کہ اپنے ارد گرد کی زندگی کو موضوع ادب بنانے کی بجائے اس زندگی کو اپنے آرٹ کا موضوع بنائے جو زمانی اور مکانی حیثیت سے اس سے دور ہو اور جس پر وقت اور فاصلہ نے ایسی دھند بکھیر دی ہو کہ اُس کے تمام بد صورت اور بد نما پہلو اپنا کھردرا پن کھو بیٹھ ہوں۔ زمانہ قدیم کی ہر شے ایک رومانی سہانا پن سے بھری ہوئی ہے۔ وقت کا بھی پردہ سخت۔ کھردرے اور تکیے نقوش میں بھی ایک دلاویز گداز اور ملائمت پیدا کر دیتا ہے۔ فلا بیر نے یہی کیا۔ زمانہ حال کی زندگی سے بھاگ کر عہد قدیم کی زندگی کو اپنا موضوع بنایا۔ ایک خط میں اپنی زیر تصنیف ناول سلاہو کا ذکر کرتے ہوئے لکھتا ہے۔ "میں ایک ناول لکھ رہا ہوں جس کا پس منظر قبل مسیح کا زمانہ ہوگا۔ کیوں کہ میں اس بات کی اشد ضرورت محسوس کر رہا ہوں کہ اپنے ارد گرد کی معاصرانہ زندگی سے جس کی عکاسی میں میرا قلم عرصہ تک آلودہ رہا ہے، فرار اختیار

کریں۔ میں اس جدید دنیا کی آئینہ داری کرتے کرتے اس قدر تھک گیا ہوں کہ اس کی صرف ایک جھلک ہی میرے دل میں بے پناہ اکتاہٹ پیدا کر دیتی ہے۔“

یورژوازی دنیا کے ابتذال سے بیزار ہو کر فلائیر نے زمانہ قدیم کی رومان انگیز فضاؤں میں پناہ لی۔ زندگی سے گریز کر کے فلائیر نے آرٹ میں پناہ لی۔ اور آرٹ کے میدان میں بھی وہ زندگی سے چھپتے پھرنے کے لیے مختلف سمتوں میں بھاگتا رہا۔ اُس نے کاریج کو از سر نو زندہ کیا لیکن عہد قدیم کی خواب اور فضا میں بھی اُس کی رُوح کی پیاس نہ بجھا سکیں۔ زندگی کی ازلی ویرانی اور اُدا سی نے کاریج کی رومان انگیز فضاؤں میں بھی اُس کا بیچھانہ چھوڑا۔ اُس کی غم ناک رُوح وہاں بھی سبک بار نہ ہو سکی۔ ایک جگہ وہ لکھتا ہے: ”قدما کی افسردگی مجھے دور جدید کے لوگوں سے بھی زیادہ تاریک نظر آتی ہے۔ کوئی ہنگامہ نہیں۔ کوئی گہما گہمی نہیں۔ ایک سوچتے ہوئے چہرے کی سختی کے علاوہ کچھ بھی نہیں۔“

تنگ آکر فلائیر تو آرٹ ہی سے بیزار ہو گیا تھا: ”آرٹ، آرٹ۔ زہرناک فریب۔ بے نام بھوت جو چمک چمک کر ہمیں سُجھاتا ہے اور ہمیں تباہی کی طرف لے جاتا ہے۔“ موضوع کی جستجو سے گھبرا کر بالآخر اُس نے تو یہاں تک کہہ دیا کہ آرٹ کا کوئی موضوع ہوتا ہی نہیں عظیم آرٹ تو صرف ہئیت سے پیدا ہوتا ہے۔ موضوع اور مواد کی بے رنگی صرف طرزِ بیان کی رنگارنگی اور ہئیت کی چمک دمک سے دُور ہو سکتی ہے۔ طرزِ بیان کی خاطر فلائیر نے کیا کیا پاڑے بیٹے، یہ ایک طویل داستان ہے۔ سخت ریاضت اور بے پناہ ذہنی مشقت کے بعد وہ صرف چند صفحات لکھ پاتا اور پھر بھی اپنے کیے سے وہ مطمئن نہ ہوتا۔ کسی موزوں لفظ کی تلاش میں وہ دلیلا زور کمرہ میں ٹہلتا۔ کبھی لکھے ہوئے جملوں کی موزونیت اور آہنگ کا اندازہ لگانے کے لیے باہر بالکنی میں آکر نہیں بار بار باد از بلند پڑھتا۔ کسی جملہ کی نحوی ترکیب، بندش کا تناسب اور موزوں لفظ کی تلاش میں اُس کی حوصلہ شکن و صبر آزماء جدوجہد کے پیشِ نظر سامرٹ ماہم کا یہ خیال غلط نہیں ہے کہ شاید ہی کسی فن کار نے آرٹ کے لیے وہ روحانی کرب برداشت کیا ہو جو فلائیر نے کیا ہے۔ ”کسی راہب نے عشقِ خداوندی میں دنیا کی مسرتوں کو اس طرح نہیں ٹھکرایا جس طرح فلائیر نے تخلیقِ فن کے جنون میں زندگی کی گوناگوں مسرتوں کو۔“ آرٹ کے مقابلہ میں اُسے اپنی محبت بھی بیچ نظر آنے لگی

تھی۔ اپنی محبوبہ لونی کو لٹ کو وہ لکھتا ہے۔ ”بہتر ہے کہ میرے بجائے آرٹ سے محبت کرو۔“ یہی وجہ ہے کہ جیسے ہی مادام بوارے فلائیر کی زندگی میں داخل ہوئی۔ لونی کو لٹ کی مرکزی اہمیت ختم ہو گئی۔ فرانسس مارو نے کیا عمدہ بات کہی ہے کہ آرٹ جس نے دوستوں کو قریب کر دیا تھا، چاہنے والوں کو بعید تر کر دیا۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ تخلیق فن میں کرناک اذیتیں اٹھا کر فلائیر اپنی اذیت پسندی (مساکیت) کی تسکین کر رہا تھا۔ خود اسی کے الفاظ ہیں کہ وہ تخلیق فن کے عمل سے ایسی ہی محبت کرتا ہے۔ جیسے کوئی راہب اپنی کھردری اوئی قبا سے جو اُس کے جلد کو مسلسل خراشیں پہنچاتی ہے۔

آرٹ سے فلائیر کا یہ بے پناہ عشق ممکن ہے ہمیں کسی حد تک غیر معمولی اور عجیب نظر آئے لیکن اس کے اسباب پر غور کرنے سے پیشتر یہ کہنے کی اجازت طلب کی جاسکتی ہے کہ ہمارے دل اس شخص کے لیے احترام اور عظمت کے جذبات سے لبریز ہو جاتا ہے جس نے آرٹ کو اتنا بلند اور مقدس مقام عطا کیا۔ اس بورژوازی دور میں جب آرٹ بازار کی ایک جنس اور ہل انکار اور حوصلہ مند نوجوانوں کے ہاتھوں ذاتی مقاصد حاصل کرنے کا ایک ذریعہ بن گیا ہے۔ فلائیر کا آرٹ سے لگاؤ ہمیں متاثر کیے بغیر نہیں رہتا۔

۱۸۷۲ء میں جب کہ فلائیر کی عمر صرف ۲۳ سال تھی اُس کی زندگی کا وہ حادثہ وقوع پذیر ہوا جس کی نوعیت اور فلائیر کی شخصیت اور فن پر جس کے اثرات کے متعلق آج تک لغات مختلف قیاس آرائیوں میں مصروف ہیں۔ ایک رات جب کہ وہ اپنے بھائی کے ساتھ گاڑی میں سفر کر رہا تھا۔ فلائیر پر اُس اعصابی بیماری کا پہلا شدید حملہ ہوا جو اس کے سوانح نگاروں کے لیے ایک طبی معما بنی ہوئی ہے۔ یہ حملہ مرگی۔ ہسٹریا یا ہسٹریائی مرگی (HYSTERO - EPILEPSY) کا تھا۔ وثوق سے کہنا مشکل ہے۔ بہر صورت اس بیماری نے جو مادام مرگ کے ساتھ لگی رہی اُس کی شخصیت پر نہایت گہرے اثرات چھوڑے۔ اُس نے تنہائی اختیار کر لی اور شادی کا خیال زندگی بھر کے لیے ترک کر دیا۔ ۱۸۷۵ء میں اُس کے باپ کا انتقال ہوا۔ باپ کی موت کے دو تین مہینے بعد ہی اُس کی بہن جس سے اُسے بے حد لگاؤ تھا اور جو اُس کے بچپن کی رفیق تھی۔ وضع حمل میں چل بسی اور اپنی یادگار ایک لڑکی چھوڑ گئی۔ اپنی بھانجی کی محبت اُس کی زندگی

کا گراں قدر سرمایہ تھی اور کیروین کی پرورش اس نے جس شیفٹنگی، انہماک اور پدرانہ شفقت کے ذریعہ کی اس سے فلا بیر کی شخصیت کے اُس رخ کی نقاب کشائی ہوتی ہے، جس میں ایک انسانی دل دھڑک رہا تھا۔ اور جہاں تک تشائم پرستی کے تاریک سائے پہنچتے نہیں پائے تھے۔

اس کی اعصابی بیماری اور عزیزوں کی مفارقت کا نتیجہ یہ ہوا کہ ابھی زندگی کے ۲۴ سال بھی ختم نہ ہونے پائے تھے کہ اس کی جذباتی نشوونما رک گئی۔ اس کے اندرونی دریچے ایک کے بعد ایک بند ہو گئے۔ اور جو دل کچھ ہی عرصہ پہلے ہنگاموں اور ولولوں سے گونج رہا تھا اب ایک خالی قبر کی مانند دیران اور سنان نظر آنے لگا۔ اکتا دکا معاشقوں اور چھوٹی موٹی سیاحت کے علاوہ اس نے تمام زندگی کروٹوں کی خاموش تہنائی میں گزار دی۔

جہاں تک اُس کے معاشقوں کا تعلق ہے۔ مختلف نعادوں نے ان پر مختلف زاویوں سے نگاہ ڈالی ہے۔ لونی کولٹ سے اُس کی محبت کی داستان بڑی دل چسپ ہے۔ لونی کولٹ خوب صورت تھی اور بزمِ خود شاعرہ بھی تھی۔ اپنے حسن اور اثر و سوج کی وجہ سے دُنیا بے شاعری میں اُس کا نام چل نکلا تھا۔ اُس زمانے کے اکثر نامور فن کاروں کی وہ معشوقہ رہ چکی تھی۔ وکٹر کزن، وکٹر ہیوگو، آلفرڈی وگنی، آلفرڈی موسٹ سب اُسی کے کشتہ نگاہ رہ چکے تھے۔ کم از کم چار بار تو وہ اس انعام کی مستحق کھڑ چکی تھی جو بہترین شعری تخلیق کے لیے یہ فنکار دیا کرتے تھے۔ اس کا شوہر موسیقی کا پروفیسر تھا۔ اور اُس کا عاشق وکٹر کزن تھا جس سے اُسے ایک لڑکی بھی تھی۔ فلا بیر جب ۲۵ سال کا تھا اُس کے دامِ محبت میں گرفتار ہوا اور لونی کولٹ نے اُس کی داشتہ بننا منظور کر لیا۔ اس محبت سے فلا بیر کے اُن خطوط کا سلسلہ شروع ہوتا ہے جو اپنے دلاویز طرز بیان بے ساختگی اور مفکرانہ عناصر کی وجہ سے اُس کی گرانقدر تخلیقات میں ہیں۔

لیکن لونی کولٹ کے ساتھ فلا بیر کے تعلقات زیادہ عرصہ تک قائم نہ رہ سکے۔ اس کشیدگی کی مختلف وجوہات بتائی جاتی ہیں۔ سامرسل ماہم کا خیال ہے کہ فلا بیر کو جو اعصابی مرض لاحق تھا اس کے علاج کے طور پر اُسے کوناٹن سلفیٹ اور پوٹاشیم برومائیڈ کی کافی بڑی مقدار دی

جاتی تھی۔ نتیجہ یہ ہوا کہ ان منشیات نے اس کی قوتِ مردمی کو کافی نقصان پہنچایا۔ اور وہ زندگی بھر صحت مند جنسی تعلقات سے محروم رہا۔ طوائفوں سے اُس کے تعلقات جن کی وہ بہت ڈنگیں مارتا تھا، محض فرضی تھے اور اپنی ان کی تسکین اور جنسی کمزوری کی پردہ پوشی کی خاطر وہ انہیں بیان کرتا پھرتا تھا۔ چنانچہ جب لونی کو لٹ نے یہ بات پھیلا دی کہ وہ عنقریب فلائیر سے شادی کرنے والی ہے تو فلائیر کی پریشانی دیکھنے کے قابل تھی۔ اُس نے لونی کو لٹ سے ملنا بالکل ترک کر دیا اور جب لونی کو لٹ ملاقات کی غرض سے زبردستی اُس کے مکان پر گئی تو اپنی ماں کے سامنے دھکے دے کر نکال باہر کیا۔

آندرے موروا کی رائے اس کے برعکس ہے۔ اُس کا خیال ہے کہ فلائیر کی برگشتگی مذاقِ سلیم کی بنیاد پر تھی۔ فلائیر لونی کو لٹ کی شاعری (جو یقیناً معمولی تھی) اس کے خطوط اور اُس کی تکلفات اور تصنیع سے گراں ہار گشت گو سے بیزار تھا۔ ابتدا میں تو فلائیر کا عشق نہایت رومانی اور شدید تھا لیکن امتدادِ زمانہ کے ساتھ جب لونی کو لٹ کی سطحی اور بے رنگ شخصیت سے تکلفات اور آرائشوں کے بھڑکدار پردے پٹنے لگے تو لونی کو لٹ کی ذہنی تہی مائیگی اور مذاقِ سلیم کا فقدان فلائیر کے لیے ناقابلِ برداشت ہو گیا۔ اس توجیہ کے باوجود فلائیر کا اپنے مکان پر لونی کو لٹ کے ساتھ بے رحمانہ اور سفاکانہ برتاؤ ابھی بھی تشریح طلب ہے۔

(۲)

جب فلائیر نے TEMPTATION OF ST. ANTHONY مکمل کر لی تو اُس نے اُس

ناول کا مسودہ اپنے دو گہرے دوستوں میکیم دوکمپ اور LOUIS BOUILHET کو پڑھ کر سنایا۔ وہ چار روز تک ناول سنا تا رہا۔ چار گھنٹہ صبح اور چار گھنٹہ شام۔ چوتھے روز نصف رات گئے فلائیر نے ناول ختم کیا اور اُن سے رائے طلب کی۔ ایک طویل بحث کا آغاز ہو گیا۔ ان میں سے ایک نے تو یہاں تک کہہ دیا کہ ”ہمارا خیال ہے کہ ناول کو نذرِ آتش کر دینا چاہیے“ انہیں ناول پر جو سب سے زیادہ سنگین اعتراض تھا تو یہی کہ اسلوبِ بیان تکلفات و آرائشوں سے بوجھل ہے BOUILHET نے تجویز پیش کی کہ فلائیر کو بالزاک کو نمونہ بنا کر ایک حقیقت پسند

ناول لکھنا چاہیے۔ میکسم دو کمپ نے کہا کہ "غنایت کی طرف متھارا میلان ناقابلِ مزاحمت ہے تمہیں ایسا موضوع انتخاب کرنا چاہیے کہ اس پر لکھتے وقت غنایت اس قدر مضحکہ خیز معلوم ہو کہ تم اُسے ترک کرنے پر مجبور ہو جاؤ۔ کوئی بھی عامیانه سا موضوع اٹھا لو۔ ان واقعات میں سے ایک واقعے بوجھ سے بورژوازی زندگی بھری پڑی ہے۔ پھر اس واقعے کو فطری طور پر لکھنے کے لیے خود کو مجبور کرو۔" BOUILHET نے تجویز پیش کی کہ تم ڈی لامیر کی کہانی کیوں نہیں لکھتے۔ فلا بیر اس خیال پر پھر ٹک اٹھا۔

ڈی لامیر، فلا بیر کے باپ کا جو ایک سرجن تھا، طالب علم رہ چکا تھا۔ بعد میں وہ ہسپتال میں ہاؤس سرجن بن گیا۔ اُس کی پہلی بیوی ایک ادھیر عمر کی بیوہ تھی اور اُس کے انتقال کے بعد ڈی لامیر نے ڈیلیفن کو تریر نامی ایک لڑکی سے شادی کی جو خوبصورت ہونے کے علاوہ بورژوازی اسکول کی تعلیم یافتہ تھی۔ یہ بر خود غلط قسم کی نہایت خراج لڑکی تھی اور اپنے متعلق نہایت مبالغہ آمیز خیالات و خوش فہمیوں میں مبتلا تھی۔ شادی کے کچھ ہی عرصہ بعد وہ اپنے سادہ لوح اور غیر دل چسپ شوہر کی بے کیف صحبتوں سے اکتا کر سیکے بعد دیگرے اپنے مختلف چاہنے والوں سے تعلقات پیدا کرتی ہے اور اپنی حیثیت اور استعداد سے کہیں زیادہ روپیہ ملبوسات و دیگر تکلفات پر خرچ کر بیٹھتی ہے اور بری طرح مقروض ہو جاتی ہے بالآخر اپنے چاہنے والوں کی عدم توجہی اور قرض خواہوں کے پیہم تقاضوں کی شکار ڈیلیفی زہر کھا کر خودکشی کر لیتی ہے۔ اپنے بچے وہ ایک لڑکی چھوڑ جاتی ہے جس سے ڈی لامیر کو شدید لگاؤ پیدا ہو جاتا ہے۔ لیکن اپنی رفیقہ حیات کے متعلق آئے دن انکشافات سے برگشتہ خاطر ہو کر بالآخر وہ اپنی زندگی کا بھی خاتمہ کر دیتا ہے۔ یہی وہ معمولی اور بے رنگ کہانی ہے جو فلا بیر کے تخیل کی آہنج کھا کر ایک عظیم فنی شاہکار میں بدل جاتی ہے۔ ۱۸۵۱ء میں وہ اس موضوع پر قلم اٹھاتا ہے اُس وقت اُس نے عمر کے تیس سال گزارے تھے۔ اس عمر میں اُس نے گویا اپنی تمام زندگی گزار دی تھی۔ ۱۸۵۱ء کے بعد بقول آندرے مورو اُس کی زندگی کی کہانی اُس کے آرٹ کی کہانی رہ جاتی ہے۔

اس میں شک نہیں کہ فلا بیر نے ایک زندہ واقعہ کو اپنی ناول کا موضوع بنایا اور ڈیلیفن کے ایک موہوم نقش کو اپنے فنی اعجاز کے ذریعہ ایک جیتا جاگتا کردار بنادیا۔ ایما کا

کردار ڈیلیفن کا عکس تو ہے ہی لیکن اس میں بہت کچھ بلکہ بہت کچھ وہ جو اہم ہے فلائیر
 ہی کے قلم کی دین ہے۔ فلائیر کا عقیدہ تھا کہ فن کار کو چاہیے کہ وہ اپنے کردار کی شخصیت
 میں فنا ہو جائے اور کردار کو اپنی شخصیت میں گم نہ ہونے دے۔ اس نے ایما یا شارل کو اپنی
 شخصیت کا پر تو نہیں بنایا۔ حالانکہ ایما کا رومانی ذہن بہت کچھ فلائیر کی رومانی شخصیت
 کی آئینہ داری کرتا ہے۔ پھر بھی ایما کی اپنی ایک شخصیت ہے۔ وہ ایک منفرد وجود رکھتی ہے۔
 ناول میں فلائیر نے ایسی معروضیت پیدا کی جو بعد میں آنے والے حقیقت نگاروں اور فطرت
 پسندوں کے لیے نشان راہ بن گئی۔ اس بحث سے قطع نظر کہ ناول میں فن کار کی اتنی معروضیت
 جتنی فلائیر نے برقی ممکن ہے اور اگر ممکن ہے تو جائز بھی ہے فلائیر کا حقیقتوں کو بے لاگ طریقہ
 پر پیش کرنا کم از کم فن کاروں کے اس رویہ کے خلاف ایک صحت مند بغاوت کی حیثیت رکھتا
 ہے۔ جس کے ذریعہ فن کار افسانوی کرداروں اور حقائق کو اپنی شخصیت یا اخلاقی اصولوں پر ڈھال
 لیتے ہیں اور اس طرح ان کی فطری نشوونما اور نفس یا قیام آہنگی کو مجروح کرتے ہیں۔ یہ نہیں تھا کہ
 فن کارانہ معروضیت نے فلائیر کو مطلق بے حس رکھا اور جذباتی طور پر اس میں کوئی رد عمل نہیں ہوا
 ناول لکھنے کے دوران میں فلائیر اکثر ان اذیتوں سے متاثر ہوا جن سے اُس کے کردار گزرے جب
 ایمانے سنکھیا پھانک لی تو فلائیر کی زبان سنکھیا کا تلخ ذائقہ محسوس کر رہی تھی۔ اسے بار بار
 متلی کا احساس ہوا اور واقعہ کو ضبط تحریر کرتے وقت اُس کی طبیعت غیر معمولی طور پر بگڑی رہی
 لیکن فلائیر نے ناول کے فطری ارتقا کرداروں کی نفسیاتی اٹھان اور واقعات کے حقیقی ربط
 میں کوئی دخل اندازی نہیں کی۔ اسی لیے مادام بواری معروضی آرٹ کا بے مثال نمونہ تسلیم کی جاتی
 ہے۔ وہ ایک خط میں لکھتا ہے: ”حقیقت میں مادام بواری کی کوئی بنیاد نہیں ہے۔ یہ ایک بالکل
 فرضی داستان ہے۔ اس میں میں نے اپنے جذبات اور اپنی زندگی کو بالکل غیر متعلق رکھا ہے۔
 میرے بہت سے اُصولوں میں ایک اُصول رہا ہے کہ فن کار کو خود کو اپنی تحریروں میں نہیں
 لانا چاہیے۔ فن کار کا رشتہ اپنے فن سے وہی ہونا چاہیے جو خدا کا اپنی مخلوق سے ہے صاحب
 اقتدار اور نظروں سے پوشیدہ وہ ہر جگہ محسوس کیا جائے لیکن کسی جگہ دکھائی نہ دے۔“
 مادام بواری رومانی تصویر حیات کی شکست کی کہانی ہے۔ رومانیت کلاسیکی جبر کے

خلاف ایک زبردست بغاوت تھی۔ جب روسونے کہا تھا کہ "انسان آزاد پیدا ہوا ہے لیکن ہر جگہ وہ پاب زنجیر ہے۔" تو اسے شاید نہیں معلوم تھا کہ وہ ایک ایسے فکری انقلاب کی بنیاد رکھ رہا ہے جو عرصہ دراز تک انسانی ذہن کو متاثر کرتا رہے گا۔ رومانیہ نے فکر کی بجائے جذبات کو زیادہ اہمیت دی اور انسان کو اس کی بے پناہ صلاحیتوں کا احساس دلایا۔ انسان کو اس نے فطری طور پر معصوم اور مقدس تصور کیا اور بتایا کہ صرف غلط ماحول اور مخالف حالات کے جبر کے زیر اثر انسان کی شخصیت مسخ ہو گئی ہے۔ اگر ماحول کو خوشگوار بنایا جائے تو کوئی وجہ نہیں کہ انسان اپنی تمام پاکیزہ صفات لے کر دنیا کو جنتِ ارضی میں تبدیل کر دے اور سڑکوں کے نغمہ بار چشے بہادے۔ نتیجہ یہ ہوا کہ رومانیہ نے زندگی کو ایک حیاتیاتی ضرورت سمجھ کر قبول کرنے سے انکار کر دیا۔ رومانیہ نے ایسی بے پایان سڑکوں کا تصور کیا ہے جسے ہماری روزمرہ کی عام زندگی بہم پہنچانے سے قاصر ہے۔ ایک عام معمولی زندگی بے رنگی اور بے کیفی اس کے لیے قابل قبول نہیں تھی۔ جب رومانیہ نے حقیقی دنیا کی تنگ و دو اور ایک زندگی کی بے لطف جدوجہد کو دیکھا تو وہ انتہائی نفرت اور بیزاری کے عالم میں اُن سے گریز کرنے کی کوشش کرتا۔ زندگی کی حیاتیاتی جدوجہد اسے مطمئن کرنے کو کافی نہیں تھی۔ اس کے لیے یہ کافی نہیں تھا کہ پیدا ہو اور محض زندہ رہنے کی جدوجہد میں تمام زندگی گزار دے اگر زندگی میں حسن کی شعلہ سامانیاں نہیں۔ رومان انگیز رعنائیاں نہیں۔ وہ خواب آور سرزمین اور کیف انگیز مسرتیں نہیں جن کی جھلکیاں وہ دنیا کے تخیل میں دیکھا کرتا ہے تو پھر زندہ رہنا چہ معنی دارد؟ عام تجرباتی زندگی کی بے کیفی اور اکتا دینے والے قوت سے تھک کر رومانیہ نے اپنے تخیل کی دنیا میں پناہ لی۔ حقیقی دنیا سے یہ فرار رومانیہ نے ذہن کی اہم خصوصیت ہے۔ یہ فرار مختلف شکلوں میں ہمارے سامنے آیا ہے۔ کسی نے تلاشِ حق میں خود کو گم کر دیا۔ کسی نے طلبِ مادی دنیاؤں کی سیر کی۔ کسی نے ابتدائے عہد انسانی کی زندگی میں اپنے خوابوں کی تعبیر ڈھونڈی۔ کسی نے فطرت سے اپنی وابستگی کو تمام مسائل کا حل سمجھا۔ کسی نے عہدِ عتیق اور قرونِ وسطیٰ کی رومان انگیز فضاؤں میں پناہ لی اور کبھی کبھی مستقبل کی موہوم دُنیا کو یو یو پیا بنا کر حال سے آنکھیں پھرائی گئیں۔ یہ اور ایسی ہی بہت سی پناہ گاہیں ہیں جو رومانیہ نے ذہن کی داماندگی تراستی رہی ہے۔ مادام بوری

کی طبیعت رومانی ہے لیکن ذہن سطحی ہے۔ اپنے بے رنگ ماحول، قصباتی زندگی کی بے لطفی اور اپنے ارمان بھرے دل کی محرومیوں کی تلافی وہ جنسی ہیجان کے ذریعہ کرتی ہے۔ سطحی محبت کی دل فریبیاں اور جنسی لذت کا سامان اُس کے لیے راہ فرار ہے۔

فلائیئر، جو طبعی طور پر رومانی واقع ہوا تھا، مادام بواری لکھ کر گویا اپنے رومانی ذہن کی شکست کا اعلان کرتا ہے۔ فلائیئر کا یہ جملہ ”میں ہی بواری ہوں“ بڑی معنوی گہرائی رکھتا ہے۔ فلائیئر کا رومانی ذہن اپنی بقا کے لیے ہاتھ پاؤں مارتا رہا لیکن اُسے نجات نصیب نہیں ہوئی۔ اس ذہن کی شکست اس کا سب سے بڑا المیہ تھا۔ شاید اُس کی زندگی کا اہم ترین تجربہ بھی۔ اُس نے حیات کے ایک تصور کی موت کا منظر دیکھ لیا۔ اُس نے زندگی کے کسی نئے تصور کی طرف قدم بڑھایا یا نہیں، یہ الگ بات ہے، اُسے کم از کم یہ تو معلوم ہو گیا کہ موروثی تصور حیات اور اخلاقی نظام اب اُس کے لیے کافی نہیں ہے۔ اُس نے یہ سبق ضرور سیکھا کہ رومانی آرزو مندی اور بے جا خواہشوں کا حقیقی زندگی میں کوئی مقام نہیں ہے۔ مادام بواری رومانی آدرش کی شکست کا ایک نہایت ہی فکر انگیز مطالعہ ہے۔ فلائیئر کہ فرانسسیسی ادب کا سرفروش بھی اسی لیے کہا گیا ہے۔ ڈان کوکروڈ اور مادام بواری دونوں رومانی تصور حیات پر جارحانہ حملہ ہیں لیکن مادام بواری کی ایک خصوصیت ہے جو اُسے سرفروش کے شاہکار سے ممتاز کرتی ہے۔ مادام بواری میں رومانی تصور حیات کا مطالعہ حقیقت پسندانہ پس منظر میں کیا گیا ہے۔ اسی لیے ناول کا پس منظر، جو قصباتی فضا پر مشتمل ہے، اتنی اہمیت رکھتا ہے۔ فلائیئر نے قصباتی فضا کو اپنی تمام بے رنگ کیفیات کے ساتھ ناول میں اکٹھا کر رکھا ہے۔ یہ قصباتی فضا محض ناول کے پس منظر کا کام نہیں دیتی بلکہ ایک ایسی مرکزی اہمیت اختیار کر لیتی ہے کہ ناول مادام بواری اور قصباتی فضا دونوں میں تقسیم ہو جاتی ہے۔ اور ایک دوسرے پر دونوں کے عمل اور رد عمل سے ناول کی حقیقی کہانی جنم لیتی ہے۔ ایک طرف مادام بواری کا رومانی ذہن اور دوسری طرف قصباتی زندگی کا بے رنگ ماحول۔ دونوں کے تصادم سے وہ کہانی منظرِ شہود پر آتی ہے جو آج بھی نہ جانے کہاں دہرائی جا رہی ہے۔ آندرے سورول نے مادام بواری کو

زندگی آج بھی انسانی خواہشوں کو پورا کرنے سے قاصر ہے۔ زندگی کی معمولی محرومیاں بھی رومانی رجائیت کو چند ہی دنوں میں ٹھیک کر دیتی ہیں اور زندگی کو بے کراں مسترقوں کا سرچشمہ سمجھنے والا رومانی انسان یا تو زندگی سے مفاہمت کر لیتا ہے یا اُس سے ”کرا کر پاش پاش ہو جاتا ہے۔ ہماری آرزوئیں جب حقیقی زندگی میں تکمیل نہیں پاتیں تو خوابوں میں اپنی پیاس بجھاتی ہیں۔ بیداری کے خواب عہد حاضر کے انسانی شعور کا ایک اہم جزو ہیں۔ حقیقی زندگی کے مطالبات قبول کرنے کی صلاحیت ابھی ابھی عام نہیں ہے۔ زندگی کے بے کیف تواتر سے تھک کر آج بھی ہم ہماری خواہشوں کی تکمیل رومانی آرزو مندی اور بیداری کے خوابوں کے ذریعہ کرتے ہیں۔ رومانی انسان جو حقیقی دُنیا سے بھاگ کر خوابوں کی سرزمینوں کی تلاش میں رہتا ہے۔ حقیقی دُنیا سے ایک ایسا کراؤ مول لیتا ہے جس کے نتائج کبھی خوشگوار ثابت نہیں ہوتے۔ وہ عورتیں نفسیاتی اعتبار سے مادام بواری سے کتنی مشابہت رکھتی ہیں جو کسی آدرشی نوجوان کو اپنا رفیق حیات بنانے کے خواب دیکھتی ہیں لیکن جن کی قسمت میں اُسی عام کاروباری دنیا کے کسی عام شخص کے ساتھ زندگی بتانا لکھا ہوتا ہے۔ رومانی داستانوں یا فلم کے ہیرو کی حقیقی زندگی میں تلاش عبث ہے۔ ان رومانی نوجوانوں کی محرومی حیات کو محض اُن کی بدقسمتی پر محمول نہیں کیا جاسکتا۔ خود ان کی شخصیت میں ایسے کمزور پہلو ہوتے ہیں جو انہیں زندگی سے ایک خوشگوار آہنگ پیدا کرنے سے باز رکھتے ہیں۔ اس لیے مادام بواری کو محض ایک ایسی بدقسمت عورت کی داستان کہنا جو ایک پرکشش شوہر چاہتی تھی لیکن بدقسمتی سے جسے صرف ایک ڈاکٹر ملا۔ جو ایک دل فریب عاشق چاہتی تھی لیکن بدقسمتی سے جسے پر فریب عیار چاہنے والے ملے۔ اور اس طرح مادام بواری کی زندگی کو محض ناقابل یقین حادثات کا سلسلہ بتانا جیسا کہ سامر سٹ ماہم نے کیا ہے، مادام بواری کو سمجھنے کا کوئی بہتر طریقہ نہیں ہے۔ مادام بواری میں جو المیہ حزن پوشیدہ ہے اور ایما کے کردار میں جو ایک المیہ کردار کی جھلکیاں ملتی ہیں، انہیں اتنی آسانی سے نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ اس میں شک نہیں کہ ایما کے کردار میں گہرائی اور توانائی نہیں کہ وہ بڑا المیہ کردار بن سکے لیکن ایما اتنی بے وقوف عورت بھی نہیں جس کی داستان ایک مظلوم عورت کی داستان بن جائے۔ ایما کی سب سے بڑی کمزوری اس کی رومانیت ہے۔ اس میں اتنی ذہنی پختگی اور اخلاقی توانائی نہیں ہے کہ وہ زندگی کے نشیب و فراز کو ہوا کر سکے۔ اس کے کردار میں وہ پختگی بھی نہیں ہے جو خیالی اور حقیقی دُنیا میں توازن برقرار رکھ سکے۔ وہ بہت جلد سپر انداز ہو جاتی

ہے اور حالات کا بے تبابو بہاؤ اُسے ایک ابلے اس تنکے کی طرح بہا لے جاتا ہے۔ انہی وجوہات کی بنا پر وہ کوئی بڑا المیہ کردار نہیں بن سکی۔ المیہ کردار کی ہی تھوڑی بہت جھلکیاں ہیں جو اس میں نظر آتی ہیں۔ محض خارجی حالات محض ایما کی رومانی طبیعت اُس کی تباہی کا سبب نہیں ہیں بلکہ دونوں کی پیکار اور آویزش المیہ صورت حال کی تشکیل کرتے ہیں۔ ایک غیر ہم آہنگ ماحول جس سے ایما کو کوئی طبعی مناسبت نہیں ہے اپنی تمام شدت کے ساتھ ایما کی رومانیت کو کچلنے کے لیے اُٹھتا ہے۔ یہ کہنا کہ ایما کی شکست محض رقت پیدا کرتی ہے زیادتی ہے؛ وہ ایک شدید المیہ احساس کی تخلیق کرتی ہے۔

گوٹے نے کلاسک کو صحت مند اور رومانٹک کو غیر صحت مند کہا ہے۔ کلاسک انسان کو اُس کی تمام کمزوریوں اور متفہاد اور اکثر باہم برسر پیکار جبلتوں کے مجموعہ کے طور پر قبول کرتا ہے۔ چنانچہ جہاں رومانی زندگی کو جذباتی و سحان کے پس و کرنے پر تیار ہو جاتا ہے۔ وہاں کلاسک زندگی میں تنظیم اور فکری سلیقہ مندی سے کام لیتا ہے۔ اکیسے کلاسک حقیقتوں سے گریز نہیں کرتا بلکہ حقیقت میں معنویت تلاش کرنے کی جستجو کرتا ہے۔ مادام بواری سے ادب میں نو کلاسیکی اقدار کا آغاز ہوتا ہے۔ ۱۸۵۰ء میں فرانسیسی عوام رومانیت سے بیزار ہو چکے تھے۔ وہ شہنشاہیت اور جمہوریت دونوں سے تھک چکے تھے۔ وہ غنائی ڈراموں، تاریخی داستانوں، پرتکلف انداز زبان، نازک اور لطیف جذبات غرض یہ کہ رومانی ادب کی تمام تراہتزاز کی کیفیات اور جمالیاتی روایات سے تنگ آچکے تھے۔ اگر یہ صحیح ہے کہ ایک بڑے فن پارہ کے طلوع کا موزوں وقت وہی ہوتا ہے جب ایک فرسودہ روایت دم توڑتی ہے اور اُنسی کے بطن سے ایک زندہ روایت جنم لیتی ہے تو مادام بواری صحیح وقت پر لوگوں کے ہاتھوں میں پہنچی۔

رومانی تخیل کا حقیقی دنیا میں جو غیر تناک انجام ہوتا ہے اس کی نقش کشی فلا بیر نے کمال فن کاری سے کی ہے۔ ایما کے رومانی خیالات کی تصویر کشی میں فلا بیر نے ایسے حیاتی پیکر تراشے ہیں اور اسلوب نگار کش کے وہ نادر نمونے پیش کیے ہیں جن سے فرانسیسی ادب ابھی تک محروم تھا۔ شارل کی شادی کی پیش کش کو ایما یہ سمجھ کر قبول کر لیتی ہے کہ آخر کسی ڈاکٹر کی رفیقہ حیات بننا، ان حالات میں کوئی معمولی بات نہیں ہے۔ لیکن شارل کو تو فلا بیر

نے اک بورڈ وازی ابت ذال کی مجسم تصویر بنا کر پیش کیا ہے جس سے وہ زندگی بھر بنیاد رہا۔
 شارل ایک ناکام ڈاکٹر۔ غیر دل چسپ مصائب اور حماقت کی حد تک پہنچا ہوا سادہ لوح
 انسان ثابت ہوا۔ وہ خود تو خوش تھا کہ اسے ایک ہوشیار اور خوب صورت، زیادتی مل گئی۔
 لیکن ایما کا کیا۔ یہ ایما تو شادی کے بعد ہی سمجھنے کی کوشش کرتی رہی کہ عیشی سرستی کامرانی جیسے
 لفظ جو کتابوں میں اسے نہایت حسین معلوم ہوتے تھے زندگی میں صحیح طرح کیا معنی رکھتے ہیں۔ ایما
 نے عشق و محبت کے تصورات آخر رومانی کتابوں ہی سے لیے تھے۔ "ان نادلوں میں اول سے
 آخر تک بس عشق ہی عشق ہوتا تھا۔ عاشق۔ معشوقانیں۔ سنان شیشیوں میں غم کش کھاتی ہوئی
 مظلوم روشنیزائیں۔ تاریک جنگل۔ دل کا درد۔ وعدے۔ سبکیاں۔ آنسو اور پوسے۔ چاندنی
 میں چھوٹی چھوٹی کشتیاں۔ سایہ دار کھجور میں بلبلیں۔ ایما کی یہ نادانی تھی کہ رومانی کتابوں کی
 دنیاؤں کو اس نے حقیقی زندگی میں تلاش کرنے کی کوشش کی۔ شارل اس کے خوابوں کو حقیقت میں
 نہ بدل سکا۔ ایما کی تشذیب تکمیل خواہشیں رومان انگیز تصورات اور بیداری کے خوابوں میں بدل جاتی
 ہیں۔ حقیقت سے قدم آہستہ آہستہ اکھڑنے لگتے ہیں اور اکتسابِ مسرت کے لیے تکمیل پر
 زیادہ اعتماد کیا جانے لگتا ہے۔ "بعض اوقات وہ سوچا کرتی کہ بہر حال یہ میری زندگی کا سب
 سے مسرت انگیز زمانہ ہے۔ یعنی ماہِ عروسی۔ اس کی شیرینی سے بورا مزہ لینے کے لیے ضروری
 تھا کہ کسی طرح خوش آہنگ ناموں والی سرزمینوں کو اڑ چلیں۔ جہاں شادی کے بعد کے دن
 بڑی لطیف بیکاری میں گزرتے ہیں۔ بگھیوں میں نیلے ریشمی پردوں کے پیچھے بیٹھ کر ڈھلوان
 سڑکوں پر آہستہ آہستہ چڑھنا۔ کوچان کا پہاڑوں میں گونجتا ہوا گیت، اور آبشاروں کی دہلی دہلی
 آواز سننا۔ سورج ڈوبنے کے وقت جھیلوں کے کنارے پر لیموں کے درختوں کی خوشبویں دی
 ہوئی ہوائیں سانس لینا۔ کچھ ایسا معلوم ہوتا تھا کہ دنیا میں چند خاص خاص جگہیں ہیں۔
 جہاں خوشی ملتی ہے جیسے کوئی بڑا ایک خاص مٹی میں اگتا ہے۔ کسی دوسری جگہ نہیں پناپ
 سکتا۔ ایسا کیوں نہیں ہو سکتا کہ وہ سوئٹزرلینڈ میں لکڑی کے مکانوں کے چھتوں پر تھکی کھڑی
 ہو یا اسکاٹ لینڈ کی کسی جھونپڑی میں اپنی اندر دگی کو دیوی بنا کر پوجے اور ساتھ میں اس کا شوہر
 ہو جو لمبے لمبے دامنوں والا سیاہ مٹھی کوٹ، پتلے پتلے جوتے۔ لمبا ہیٹ اور جھالردار کت اور

کالرینٹیا ہو۔ ROMANTIC REVERIE کی اس سے بہتر مثال شاید ہی ادب میں ملے۔

غرض ایسا کی رومانی آرزو مندی اُسے روزانہ زندگی کے مطالبات کے لیے نااہل بنا دیتی ہے۔ وہ شارل کی غیر دل چسپ مصاحبت اور قصباتی زندگی کی ویرانی سے بھاگ کر عشق و محبت کی رومانی چھاؤں میں کیف و انبساط کی جستجو کرتی ہے۔ اوڈولف کی بواہوسی کے لیے ایسا اچھا شکار ثابت ہوتی ہے۔ وہ اس کے ساتھ فرار ہونے کو بھی تیار ہے لیکن اوڈولف اُسے چھوڑ کر چل دیتا ہے۔ اوڈولف کی بے وفائی ایسا کی زندگی کا ایک بحرانی حادثہ ثابت ہوتی ہے۔ ابھی تک تو ایسا کو یقین تھا کہ رومانی عشق دنیا میں ممکن ہے لیکن اب اس یقین کی بنیادیں اکٹڑ جاتی ہیں۔ اور ایسا جس کے لیے اب رومان ختم ہو چکا ہے اور جو حقیقت کا جام تلخ نوش کر چکی ہے، خود کو شہوانی لذات میں بھول جانے کی کوشش کرتی ہے۔ اور جنسی مسیحاں اور جذبات کی شوریدہ سری کے ذریعہ حقیقت کی تلخی کو مٹانا چاہتی ہے۔ لیکن حقیقت کا آخری منتقامہ حملہ ابھی باقی ہے۔ یہ حملہ سود خوار کے تنک نامہ کے ہتھیار سے کیا جاتا ہے۔ شاید ایسا کی رومانیت پر حقیقت کا یہ سب سے زہریلا وار ہے۔ محبت کے ہاتھوں نہیں بلکہ قرض خواہوں کے ہاتھوں وہ تنگ آکر زہر کھالتی ہے اور اُس کی پریشان زندگی کو بالآخر قرار نصیب ہو ہی جاتا ہے۔ کون کہہ سکتا ہے کہ میکیتھ کی موت کی طرح ہم ایسا کی موت پر بھی ایک غم ناک طمانیتِ قلب اور فسرہ سکون محسوس نہیں کرتے دونوں کی بے قرار زندگی موت کے بعد ہی سکون پاتی ہے۔

مارٹن ٹرنل نے ٹھیک کہا ہے کہ "فلسفہ کے اہم کردار عموماً وہی لوگ ہیں جو اپنا رشتہ اُس جماعت سے توڑ بیٹھے ہیں جس میں وہ پیدا ہوئے ہیں۔ اور پھر ذاتی تعلقات کے ذریعہ اپنی زندگی کو از سر نو تعمیر کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ یکے بعد دیگرے یہ تعلقات ٹوٹ جاتے ہیں اور یہ اُکھڑے ہوئے کردار جو اسی دنیا میں سانس لیتے ہیں جس میں ان کا کوئی حصہ نہیں ہے، ایک کرناک مسائل علیحدگی میں مبتلا ہو جاتے ہیں" مادام بواری بھی ایک پابریہ کردار ہے۔ خارجی حالات اور خواب کی دنیا کے درمیان جو خلیج حائل ہے مادام بواری اُسے پار نہیں کر سکی۔ سپاٹ زندگی کی ہولناک ویرانی سے بھاگ کر وہ شہوانی لذت کی بھول بھلیوں میں گم ہو جاتی ہے۔ شہوانی لذت بھی مقصود بالذات نہیں ایک ذریعہ فرار ہے۔ وہ فطری طور پر بدچلن نہیں۔ اگر حالات سازگار

اور خوش گوار ہوتے تو شاید وہ کامیاب زندگی گزار سکتی۔ ایملی فینگٹ۔ آندرے میروا۔
 سامر سٹ ماہم نے اس امکان پر غور کیا ہے کہ ایسا اگر ہومز کی رفیقہ حیات بنتی تو شاید
 کامیاب زندگی گزار سکتی اور خود ہومز کے لیے بڑی مددگار ثابت ہوتی۔ لیکن فلائیر کے مقصد
 کے لیے کہانی کا یہ طریقہ کامیاب نہیں ہو سکتا تھا۔ وہ ایسا کو پہچانا چاہتا ہی نہیں تھا۔ اُس
 کی زندگی میں رومانیت ناکام ہو چکی تھی۔ وہ ایسا کی زندگی میں بھی رومانیت کو شکست
 دینا چاہتا تھا۔

مادام بواری کے لیے نجات کے مختلف راستے بھی پیش کیے گئے ہیں۔ مثلاً یہ کہ اگر
 وہ کثیرالاولاد ہوتی تو شاید مامتا کے تقاضے اس کے حقیقی زندگی سے مفاہمت کرنے پر
 مجبور کر دیتے۔ آندرے ماردا کا کہنا ہے کہ رومانی ذہن کی یہ بڑی کمزوری ہے کہ وہ
 غیر معمولی چیزوں کی تلاش کرتا ہے اور معمولی چیزوں میں اپنی دل چسپی کھو بیٹھتا ہے۔ معمولی
 لوگ غیر معمولی نہ ہی لیکن غیر دل چسپ نہیں ہیں۔ رومانی ذہن رومانی محبت کی تلاش میں انسانی
 محبت کو نظر انداز کر جاتا ہے۔ اگر ایسا شارل کو ذرا بھی سمجھنے کی کوشش کرتی اگر وہ اس کے ساتھ
 اپنی زندگی کی محدود مسرتوں میں شریک ہونے کی کوشش کرتی، اور زندگی کی لامحدود مسرتوں کی
 تلاش صرف آرٹ کے میدان میں کرتی اور آرٹ کی دنیا کو حقیقی دنیا میں بدلنے کی کوشش نہ کرتی
 تو شاید اطمینان بخش زندگی گزار سکتی۔

کچھ بھی ہو زندگی سے مفاہمت اور زندگی کو حیاتیاتی عمل سمجھ کر قبول کرنا ضروری ہے۔
 لیکن انسان آرزوؤں اور خواہشوں کو ترک بھی نہیں کر سکتا۔ اس کی شخصیت کا کچھ کچھ
 عنصر تو ضرور رومانی رہتا ہے۔ لیکن اس سرد مہر دنیا میں رومان کی شکست بھی ناگزیر ہے۔
 انسان زیادہ سے زیادہ یہ کر سکتا ہے کہ شکست آرزو کے المیہ کو برداشت کر لے۔ آرزو کی موت
 کا غم زندگی کا بنیادی غم ہے۔ اور اس غم سے آج بھی انسان کو نجات نہ ملی۔ شاید مادام بواری
 کی غیر معمولی مقبولیت کی یہ بھی ایک وجہ ہے کہ اس میں ایک شہر آرزو کی دیوار سامانیوں کا عکس
 ہے۔ ممکن ہے ہر رومانی کا انجام مادام بواری کی طرح الم ناک نہ ہو۔ یہ بھی ممکن ہے کہ زندگی سے
 فرار کے طریقے مادام بواری سے مختلف ہوں۔ لیکن زندگی سے فرار کی ضرورت آج بھی محسوس

کی جاتی ہے آرٹ، ادب، فلم، سیاست سب فرار کے ذریعہ بن سکتے ہیں۔ اور بنتے ہیں۔ ہمارا
 شعور زندگی کو آج بھی ابتدائی طور پر قبول نہیں کر سکا۔ حقیقت اور رومان، شخصیت اور کائنات
 کا تضاد آج بھی موجود ہے۔ خواہشوں، ارمانوں، آرزوؤں اور خوابوں کی دنیا اور حقیقی دُنیا کے
 درمیان آج بھی ایک ناقابلِ عبور خلیج حائل ہے۔ زندگی میں ایک نئے توازن کی تلاش، ایک نئی
 معنویت کی جستجو ابھی ختم نہیں ہوئی۔ شاید اسی لیے آج بھی مادام بواری دنیا کی چند مقبول ترین
 کتابوں میں سے ہے اور ایما یقیناً ایک، آفاقی کردار ہے۔ چاہے آپ اسے گنہگار
 کہیے، بے وفا کہیے، کم عقل کہیے، چاہے آپ اسے بے رحم تسلیم کیجیے۔ بہر حال وہ ہے ضرور۔ ہر جگہ
 اور ہر وقت، وہ موجود رہی ہے۔ ہم کہہ سکتے ہیں، مادام بواری عالم گیر ادب کے چند زندہ ترین کرداروں
 میں سے ہے۔



”تذکرہ شوق“

اُردو کے اکثر تنقیدی مضامین میں یہ شکایت دیکھنے میں آتی ہے کہ فلاں فلاں شاعر یا ادیب اُردو کے نقادوں کی عدم توجہی کا شکار ہو گیا اور اُس کے شعری محاسن کا حقہ قارئین کے سامنے آنے نہ پائے، کبھی کبھی زیر لب یہ بات بھی کہی جاتی ہے کہ اگر یہی شاعر مغرب میں پیدا ہوا ہوتا تو زجانے کیا کیا قیامیں ڈھاتا۔ نئے نقاد جب ایسے شاعر پر قلم اٹھاتے ہیں جو ان کی نظر میں اب تک قعر گمنامی میں پڑا ہوا تھا یا جس کے محاسن شعری سے پیشرو نقادوں نے کسی مصلحت یا تعصب کے زیر اثر اغماض برتا تھا تو نہ صرف یہ کہ تنقیدی جوش میں وہ اپنے پیش رو نقادوں کی اکثر مقبول اور ثقہ رایوں کو بھی نظر انداز کر جاتے ہیں بلکہ شاعر کے محاسن کو نہایت مبالغہ آمیز ڈھنگ سے بیان کرتے ہیں۔ یہی نہیں بلکہ شاعر کی کمزوریوں اور لغزشوں اور اُس کے معائب سے دانستہ چشم پوشی کرتے ہیں اور اگر بادلِ ناخواستہ معائب کو زیر بحث لاتے بھی ہیں تو ایسے دبے ہوئے لہجہ میں گویا شاعر کی طرف سے معذرت پیش کر رہے ہوں۔ عطا اللہ پالوی کی کتاب ”تذکرہ شوق“ میں یہ باتیں خصوصیت سے زیادہ نمایاں نظر آتی ہیں۔

مرزا شوق لکھنوی اُردو کے ان چند خوش قسمت شاعروں میں سے ہیں جن سے ادب کے قارئین اور نقادوں نے عدم توجہی نہیں برتی۔ گاہے ماہے ایسا ہوا ہے کہ حیدار جہنیں ”بہارِ عشق“ اور ”فریبِ عشق“ کے مطالعہ سے عرقِ آلود ضرور ہو گئیں اور اس طرح مرزا شوق کے ادبی مقام کے تعین میں اکثر نقادوں نے لغزشیں کیں اس کے باوجود یہ نہیں کہا جاسکتا

کہ انھیں شعوری طور پر نظر انداز کیا گیا۔ حالی سے لے کر عطا اللہ پالونی تک نعتیہ ادب کا ایک طویل سلسلہ ہے جنہوں نے اپنے اپنے نقطہ نظر سے کلامِ شوق کے اہم عناصر کی چھان پھٹک کی ہے اور اس کے محاسن و معائب کی مختلف تنقیدی نظریوں کے تحت جانچ پڑتال کی ہے۔ حالی کے بعد اردو ادب مختلف تغیرات سے گزرا۔ نقد و نظر کے بھی معیار بدلتے رہے۔ مرزا شوق پر جو کچھ لکھا گیا اس میں مختلف ادوار کے حاوی تنقیدی رجحانات کا پرتو صاف دکھائی دیتا ہے۔ جب ادبی رجحان سادگی، سلاست اور فطری پن کی طرف تھا اور طبیعت تصنع، غیر فطری تکلفات اور لفاظی سے اجاڑ ہو گئی تھی تو شوق کی مشنویوں کو ان کے انداز بیان کی بے ساختگی، سلاست اور روزمرہ کی صفائی کی بنا پر قدر کی نگاہ سے دیکھا گیا۔ جب میٹھیو آرنلڈ کا یہ جملہ ہر نقاد کے درمیان زبان ہوا کہ ”ادب تنقید حیات ہے“ تو شوق کے ہاں بھی ایسے اشعار کی کمی نہیں پائی گئی جن میں نعتِ حیات کے کچھ نہ کچھ عناصر ملتے ہوں۔ جب ادب سماجی زندگی کا عکس اور معاشرتی حالات کی پیداوار سمجھا جانے لگا تو پھر شوق کے ہاں بھی روحِ عصر کی جستجو ہونے لگی اور ان کی مشنویوں کو بھی لکھنؤ کی غیاش، زوال پذیر اور اخلاق یافتہ سوسائٹی کا مرتع تسلیم کیا جانے لگا۔ مشنویوں کے معائب کی تاویل سوسائٹی کی زبوں حالی کے ذریعہ کی جانے لگی، اور شاعر، شاعر کا شعور اور اس کی شعری صلاحیت کو صرف ایک دور اور ایک مخصوص ماحول کی پیداوار کہہ کر اس کی کمزوریوں کی توجیہ کی گئی۔ جب آسکر وائلڈ اور پیٹر کا نام ذرا کچھ رومانی انداز میں چل نکلا اور ادب حسنِ محض کی تلاش و پریشانی کا ذریعہ سمجھا جانے لگا تو پھر ادب کے کندھوں سے اخلاق کا جوا اُتار پھینکنے میں اردو نقادوں کو کچھ زیادہ تکلیف نہیں ہوئی۔ ادب سے اکسابِ فحش کرتے ہوئے اب اخلاقی احتساب مانع نہیں تھا۔ لہذا ان نقادوں پر جو شوق کی عربانی سے شرمائے ہوئے یا گھبرائے ہوئے تھے، زیر لب مسکرایا گیا اور مشنویاتِ شوق کو بطور فنی تخلیق اور جمالیاتی کارنامہ کے دیکھنے کی کوشش کی گئی اور اس طرح عربانی کا معاملہ جو شوق کے مباحوں اور معترفوں کے درمیان تنازع بنا ہوا تھا بیٹھے بٹھائے حل ہو گیا۔ فراق نے شہوانیات کو بھی جمالیاتی TOUCH دیا اور اس طرح مشنویاتِ شوق کے وہ اشعار جو اختلاط کے موقع پر کہے گئے ہیں، ایک نئی منویت اختیار کر گئے۔ ترقی پسند تحریک نے ادب کے سماجی کردار اور اس کی مقصدیت اور افادیت،

پر زور دیا اور طبقاتی جدوجہد کو مختلف سماجی اور اخلاقی مسائل کی کسوٹی بنایا۔ چنانچہ سجاد ظہیر نے "زہرِ عشق" پر تنقید کرتے ہوئے بتایا کہ "زہرِ عشق میں ایک تو سماج کے رسوم اور تقصیرات کا تذکرہ ہے۔ دوسری طرف اس میں دو معمولی انسانوں کی سچی محبت کا بیان کیا گیا ہے۔ آخر میں ہمیں ان دونوں سے ہمدردی اور جاگیری سماج کے ظالمانہ قوانین اور رسوم سے نفرت ہوتی ہے۔" ادب کے ان رجحانات کا اثر ہمیں ان تنقیدوں میں بھی نظر آتا ہے جو مشنوی پر بحیثیت ہیئت اور مواد کے کی گئی ہیں۔ مشنوی کی جامعیت اور وسعت اور اس میں شعری امکانات کا کچھ ایسا اندازہ لگایا گیا ہے کہ اردو کی کوئی مشنوی نقادوں کے اس آدرش پر پوری نہیں اُترتی۔ مشنوی کی کہانی کو جدید افسانہ کے اصول اور تکنیک پر جانچا گیا اور واقعات میں وہ ربط و ضبط تلاش کیا گیا جو صرف نثری کہانیوں کا حصہ ہے۔ کرداروں کی اٹھان اور نشوونما کو بھی اس طرح بیان کیا گیا گویا وہ بیانیہ مشنوی کے کردار نہیں بلکہ ڈراموں اور ناولوں کے کردار ہیں۔ اس ضمن میں مشنوی گوشتاعروں کا مغربی ڈرامہ نگاروں سے مقابلہ کر کے اپنے پندار کی تسکین بھی کر لی گئی۔ اس طرح مشنوی کے واقعات اور کرداروں میں وہ SYNTHESIS تلاش کرنے کی کوشش کی گئی جس کا ادراک خود صاحبِ مشنوی کو حاصل نہیں تھا۔

اب میں یہاں یہ نہیں کہوں گا کہ غرض جتنے بُنھ اتنی باتیں۔ یہ بات بھی نہیں کہ تمام نقادوں کے خیالات غلط اور باہم متضاد اور متنازع ہیں۔ کچھ نہ کچھ صداقت ہر نقاد کے یہاں مل ہی جائے گی۔ جو کہ کسی ایک نقاد میں ہے وہ کسی دوسرے نقاد سے پوری ہو جاتی ہے اور اس طرح تنقید بحیثیت مجموعی اختلافات کو اپنے دامن میں لیے تکمیل کی طرف قدم بڑھاتی ہے۔ پھر بھی تنقید کے کچھ ایسے پہلو رہ جاتے ہیں جن میں فکری ہم آہنگی پیدا کرنا دشوار ہے۔ حالی، عبدالحق، عبدالمجید دریا بادی، سیاح فتح پوری، جوش، فراق، مجنوں گورکھپوری، احسن لکھنوی، خواجہ احمد فاروقی، آل احمد سرور، عشرت رحمانی، سجاد ظہیر وغیرہ ان نقادوں میں جنہوں نے شوقِ پر قلم اٹھایا ہے خصوصاً قابل ذکر ہیں۔ یہ نقاد ادب اور تنقید کے مختلف مدرسہ ہائے فکر سے تعلق رکھتے ہیں اور جہاں وہ اکثر شکات پر متفق الرائے ہیں وہیں ان میں بعض اہم مسائل پر بنیادی اختلافات بھی ہیں۔ مرزا شوق پر لکھتے ہوئے جہاں ان نقادوں کے خیالات و افکار سے

استفادہ ضروری ہے اس سے کہیں زیادہ ضروری امر یہ ہے کہ نقاد زندگی اور ادب کے بارے میں خود اپنا ایک نقطہ نظر رکھتا ہو جو ان دونوں کے گہرے مطالعہ اور کھٹوس فکری بنیادوں پر مبنی ہو۔ تب ہی جا کر تنقید میں ایک مجتہدانہ شان پیدا ہوگی ورنہ جیسا کہ ”تذکرہ شوق“ کے مطالعہ سے محسوس ہوتا ہے اس کی تنقید پیش رو نقادوں کی صدائے بازگشت بن کر رہ جائے گی۔

ایک اچھی کتاب کے لیے حسن صورت کے ساتھ ساتھ حسن تناسب کا ہونا بہت ضروری ہے۔ اگر نفس مضمون سے بھٹک کر غیر متعلق موضوعات پر طول بیانی سے کام لیا جاتا ہے تو کتاب کی ترتیب میں ایک بے سلیقگی کا احساس ہوتا ہے مثلاً عشرتِ رحمانی کی کتاب زہرِ عشق کو دیکھیے جس کے اکثر صفحات محض بھرتی کے ہیں۔ یہ ضروری نہیں ہے کہ شوق یا مومن کی مشنریوں پر لکھتے وقت مشنوی کی تعریف مشنوی کا آغاز فارسی اور اردو زبان میں مشنوی کے تدریجی ارتقاء کی اجمالی تاریخ وغیرہ کو بیان کیا جائے۔ نقاد نفس مضمون کے پیش نظر مشنوی کے اس پس منظر سے حسب ضرورت کام لے سکتا ہے۔ تقابلی مطالعہ کے دوران میں وہ دوسرے مشنوی گو شعرا پر بھی خیال آرائی کر سکتا ہے۔ لیکن یہ تصور کر لینا کہ شوق پر اس وقت تک کیسے لکھا جاسکتا ہے جب تک اردو، اور فارسی مشنوی کا اجمالی خاکہ بھی چسپاں نہ کیا جائے نقاد کی محض سادہ لوحی ہے۔ یہ کام کالج کے پروفیسروں کا ہے۔

عطا اللہ پالوی نے ایسی تو غلطی نہیں کی جیسی کہ عشرتِ رحمانی نے کی ہے لیکن DIGRES SIONS ان کے یہاں بھی بہت ملتے ہیں۔ دورِ دراز کے حوالے اور طویل اقتباسات سے اُن کی کتاب بھری پڑی ہے۔ حوالوں اور اقتباسات کے سلسلے میں بھی اکثر تو یہی دیکھنے میں آتا ہے کہ نقاد متن کا خیال کم اور اپنے مطالعہ کی نمائش کا خیال زیادہ رکھتا ہے، یہاں اُن بلند بانگ نقادوں کا تو میں ذکر ہی نہیں کرتا جن کی ادبی شہرت ہی جاوید مغربی مصنفوں کے نام گنانے۔ غیر متعلق اور بے ربط حوالے دینے اور نہایت بزرگانہ اور خطیبانہ لب و لہجہ میں سطحی اور عامیانہ خیالات پیش کرنے پر قائم ہے۔ وہ جو نسبتاً زیادہ پڑھے لکھے لوگ ہیں ان کے یہاں بھی یہ عیب عام ہے۔ عطا اللہ پالوی کے یہاں بھی وہیم جیمس، شلر، آسکر وائلڈ، برگساں

بیرنگی لونی۔ رینا لڈس۔ موباساں۔ اہل یقتس۔ ابونواس۔ ترجمان القرآن۔ نگار۔ مدینہ۔ بجنور۔
وغیرہ قسم کی بے شمار تصانیف اور مصنفوں کے حوالے اور اقتباسات نظر پڑتے ہیں۔ ان اقتباسات
کی نوعیت بھی استرلابی کم اور استفادی زیادہ ہے۔ جدید تنقید اس طرح پرانی تنقید سے آگے
نہیں بڑھتی جہاں کسی چیز کو جائز ناجائز ثابت کرنے کے لیے اساتذہ کے کلام سے اسناد پیش کی
جاتی تھیں۔ کسی ایک ہی موضوع پر مختلف اصحاب کے خیالات و آرا کا اجتماع فکری وحدت کو
مزعج اور تسلسل خیال کو شکستہ کرتا ہے۔ اور پڑھنے والا کسی خوشگوار نتیجہ پر نہیں پہنچ سکتا۔

شوق کے حالات زندگی کے متعلق ہمیں زیادہ واقفیت نہیں ہے۔ پُرانے تذکروں میں ان
کا جو کچھ بھی ذکر آیا ہے ان میں ناصر لکھنوی کا تذکرہ خوش معرکہ زیبا ۱۸۶۶ء۔ حسن لکھنوی کا سراپا
سخن ۱۸۵۲ء اور نساخ کا تذکرہ سخن شعرا ۱۸۶۴ء خصوصیت سے قابل ذکر ہیں۔ بعد کے مصنفوں
کے بھی صحیح ماخذ یہی ہیں۔ عطا اللہ پالوی کے پیش رو اہل قلم نے شوق کے جو حالات مدون کیے
تھے عطا اللہ پالوی کسی نئی تحقیق کے ذریعہ ان میں کوئی معتد بہ اضافہ نہیں کر سکے۔ شوق کی زندگی اور
شخصیت کے متعلق جو معلومات تذکروں اور ان کے نو اسے حسن لکھنوی کے ذریعہ ہم تک پہنچی ہیں۔
وہ اس قدر مختصر اور سطحی ہیں کہ ان کی روشنی میں شوق کی شخصیت، ان کے مزاج اور رنگ طبیعت،
ان کے شعور اور علمی مشاغل کے متعلق کوئی دھندلا سا خاکہ بھی تشکیل نہیں کر سکتے۔ عطا اللہ پالوی نے
شوق کے حالات کا جو تذکرہ کیا ہے وہ کافی تشذیب ہے۔ لیکن اس سے زیادہ کر بھی کیا سکتے تھے۔ جو کچھ
بھی مواد دستیاب ہوا اُسے وہ تصرف میں لائے۔ شوق کی شخصیت کے متعلق نقادوں میں
اختلاف رائے موجود ہے۔ نقادوں کا ایک گروہ ان کی مشنویات کے پیش نظر ان کے اخلاقی
کردار کے متعلق کچھ زیادہ پسندیدہ رائے نہیں رکھتا۔ دوسرا گروہ جس میں عطا اللہ پالوی بھی شامل
ہیں شوق کو مطلقاً خوش اخلاق، شریف النفس، غیر متنازع اور بلند کردار کا حامل گردانتا ہے۔
حسن لکھنوی نے شوق کو خوش باش، عیش پسند اور رنگین مزاج کہا ہے۔ لکھنوی کے دور انحطاط میں
اخلاق و معاشرت کی جو حالت تھی اُس کے پیش نظر اب مرزا کا رنگین مزاج اور عیش پسند ہونا
ناقابل یقین بات نہیں۔ پھر شوق کی مشنویوں کے عام انداز سے بھی ان کی رنگینی طبع اور نظر بازی
کی تصدیق ہوتی ہے۔ فریب عشق کے ان اشعار کو آسانی سے نظر انداز نہیں کیا جاسکتا:

اے لو! میں بھی کہوں سبب کیا ہے
 اک مرشد ہو تم قصور معاف
 بے وفائی میں دل جلانے میں
 پھنس کے چھوٹا نہ دام سے تیرے
 سچ بتا کیا تو مہر کرتا ہے
 سب حسین ظلم تیرے ہستے ہیں
 ارے تو ہی نواب مرزا ہے
 سن چکی ہوں تمھارے میں اوصاف
 تو تو مشہور ہے زمانے میں
 لوگ ڈرتے ہیں نام سے تیرے
 جس کو سنتی ہوں تجھ پہ مرتا ہے
 جادوگر لوگ تجھ کو کہتے ہیں

دوسرے تاریخی شواہد کی عدم موجودگی میں شوق کو بااخلاق اور شریف انسان ثابت کرنے کے لیے صرف ایک ہی حربے سے کام لیا جاسکتا ہے اور وہ یہ کہ ان کی مشنریاں کو آپ بیتی تسلیم نہ کیا جائے۔ چنانچہ عطا اللہ پالوی نے ادب اور آرٹ کی معروضیت کا سہارا لیا ہے کہ فن کے ذریعہ فن کار کی شخصیت اور کردار کا ہیولا بنانا غیر مناسب بات ہے، ورنہ حافظ و خیام شرابی اور سعدی و جامی امر پرست ثابت ہوں گے۔ فی الحقیقت عطا اللہ پالوی کو عالم آخروی میں شوق کی نجات کی اتنی فکر ہے کہ وہ یہ دعا کیے بغیر بھی نہیں رہ سکتے کہ "اگر شوق کے دہن پر کوئی چھینٹ پڑ بھی گئی ہو تو بھی خداے ستارے اُمید ہے کہ وہ شوق کی مغفرت فرمائے گا کیوں کہ اُس نے کافروں تک کو نالامتید ہو جانے سے منع کیا ہے اور شوق تو نام ہی کا سہی مگر پھر بھی مسلمان تھا۔"

فن کی معروضیت تسلیم لیکن فن کا ایک یہ بھی تو تصور ہے کہ فن سے فن کار کی شخصیت کا اظہار ہوتا ہے۔ خصوصاً شاعری میں تو شاعر کی شخصیت بھرپور طریقہ پر اظہار پاتی ہے۔ تیز موتوں اور شوق کی مشنریات میں ان کی شخصیت کا خاک PROJECTION صاف دکھائی دیتا ہے۔ میر کی طبیعت کا گداز اور مزاج کی متانت۔ موتوں کی عشق بازی اور شوق کی رنگین مزاجی اور حسن پرستی ان کی شخصیت کے ایسے عناصر ہیں جو ان کی مشنریوں میں صاف جھلکتے ہیں۔ حالی کو بھی اس امر کا ہلکا سا احساس تھا۔ جیسی تو انھوں نے شوق کی مشنریوں کو بوا لہو کی اور کام جونی کی سرگزشت کہا تھا۔ مجنوں گور کھپوری نے حالی کے اس خیال کی اگر تائید نہیں کی تو اس کی تردید کی ہمت بھی نہ کر سکے۔ اپنی پسندیدہ شخصیت کو تمام عیوب سے پاک اعلیٰ اخلاقی معیار کا حامل دیکھنے کا جذبہ ہے تو قابل احترام لیکن اس سے بھی زیادہ قابل تعریف وہ جذبہ ہے جو حقیقت پسندی پر مبنی

ہذا اور انسان میں اور کئی خوبیاں تلاش کرنے کے بجائے اسے اس کی تمام کمزوریوں اور کوتاہیوں کے ساتھ قبول کرے۔

پھر ایک تناقض عطا اللہ بالوی میں نظر آتا ہے کہ ایک طرف تو وہ شوق کو اُن آلودگیوں سے پاک بنانا چاہتے ہیں جن کا ذکر اُن کی مشنویوں میں ملتا ہے اور آرٹ کی مفرد منفیت کا سہارا لے کر شوق کی شخصیت کو اُن کی شاعری سے علیحدہ رکھنے کی کوشش کرتے ہیں لیکن دوسری طرف "مثنویاتِ شوق" کا ہیرہ کے عنوان سے انھوں نے جو باب قلم بند کیا ہے اُس کا پچوڑ یہ ہے کہ مثنویات کے ہیرہ خود شوق ہیں اور انھوں نے اپنے ہی تجربات اور مشاہدات کو طشتِ ازہام کیا ہے۔ وہ اس بات کو کہ شوق نے آپ بیتی سُنائی ہے اور اپنی کہانیوں کی بنیاد فرضی قصوں کے بجائے خود اپنے تجربات پر رکھی ہے شوق کے عظیم المرتبت آرٹسٹ ہونے کی دلیل میں پیش کرتے ہیں جب شوق نے آپ بیتی ہی سُنائی ہے تو پھر اُن کی مشنویوں سے ان کے کردار کی تعمیر کیوں نہ کی جائے اور شاعر کو اس کی شاعری سے علیحدہ کر کے کیوں دیکھا جائے۔ پھر ابونواس اور ہارون الرشید کا جو واقعہ موصوف نے اس امر کے ثبوت میں بیان کیا ہے کہ شاعر کے شاعرانہ خیالات کا اُس کے صحیح معقولات سے کچھ تعلق نہیں اور قرآن شریف کی اس آیت کا جو ابونواس دلیل کے طور پر پیش کرتا ہے کہ: "وہ (شاعر) زبان سے ایسی باتیں کہا کرتے ہیں جن کو وہ کرتے نہیں ہیں" کا کیا مطلب رہ جاتا ہے۔ یہ فکری تناقض جو اُن کی کتاب میں جگہ جگہ پایا جاتا ہے محض اس لیے ہے کہ عطا اللہ بالوی کا ذہن ادب اور زندگی کے چند بنیادی مسائل پر صاف نہیں ہے۔ وہ ہر اُس تنقیدی نظریہ سے کام نکلنے کی کوشش کرتے ہیں جس سے فوری طور پر کوئی کام نکل سکتا ہو۔ خود اس نظریہ کو اصولِ نقد پر پرکھنے کی کوشش نہیں کرتے۔

شوق کی شخصیت کا پیکر اگر اُن کے ماحول، طبقاتی اور خاندانی پس منظر اور ان کی مشنویوں کی روشنی میں تیار کیا جائے تو وہ ایک ایسے انسان نظر آتے ہیں جنھوں نے ایامِ جوانی میں کافی گُل کھلائے تھے۔ وہ ایک یارِ باش، بذلہ سنج، رنگین مزاج، حُسن پرست، نظر باز اور کامیاب عاشق نظر آتے ہیں۔ رزمِ گاہِ محبت میں انھیں جو ظفر مندریاں حاصل ہوئیں، انھیں وہ جیسا کہ ایک کامیاب نظر باز کا شیوہ ہوتا ہے، بڑے چاؤ سے نہایت فخریہ انداز میں بیان کرتے ہیں "فریب

عشق اور بہارِ عشق کے مطالعہ سے ہی محسوس ہوتا ہے کہ کوئی نافرمانِ عشق مملکتِ مہن میں اپنی فتوحات کو بیان کر رہا ہے۔ یہ نہیں کہ اس کا دل رحم، ہمدردی اور انسانی محبت کے جذبات سے بالکل خالی ہے۔ لیکن وہ اتنا حساس بھی نہیں کہ کوئی المیہ کوئی جاں گداز ساغہ اُس کی شخصیت میں کوئی اخلاقی انقلاب اور بنیادی تبدیلی پیدا کر سکے۔ اگر محبوبِ غم ہجر کی تاب نہ لا کر داغِ مفارقت دے گئی تو ماضی کی بہت سی خوشگوار یادوں میں ایک المناک یاد کا اضافہ ہو گیا البتہ ”زہرِ عشق“ کا شاعر نسبتاً زیادہ پختہ شعور اور بلند اخلاقی قدروں کا حامل ہے۔ عطا اللہ پالوی کا یہ خیال قابلِ یقین ہے کہ تقدیم و تاخیر کے لحاظ سے ”فریبِ عشق“ مرزا شوق کی پہلی مثنوی ”بہارِ عشق“ دوسری اور ”زہرِ عشق“ اُن کی آخری اور کہن سالگی کی تصنیف ہے، ”لذتِ عشق“ جو مرزا شوق سے منسوب چلی آتی ہے وہ فی الحقیقت آغا حسن المتخلص بہ نظم جو شوق کے مہاجرنے کئے کی نتیجہ فکر ہے۔ عطا اللہ پالوی نے شوق کی عام خصوصیات کے پیش نظر ”لذتِ عشق“ پر کافی بحث کی ہے اور نہایت مدلل پیرایہ میں اسے شوق کی تخلیقات کی فہرست سے خارج کیا ہے۔ انھوں نے احسن لکھنوی کے اس خیال کو بھی غلط ٹھہرایا ہے کہ شوق نے قیصرِ باغ کی تعریف میں کوئی مثنوی لکھی تھی۔ عبد الماجد دریا آبادی تو ”فریبِ عشق“ کو بھی شوق کی مثنوی تسلیم کرنے سے احتراز کرتے ہیں۔ لیکن مجنوں گورکھپوری اور عطا اللہ پالوی کا خیال ہے کہ ”فریبِ عشق“ کی زبان اتنی پختہ نہیں جتنی ”زہرِ عشق“ کی زبان ہے پھر بھی اُس کا عام انداز اُسے شوق ہی کے زورِ قلم کا نتیجہ بتاتا ہے۔ ”فریبِ عشق“ اور ”زہرِ عشق“ کی مماثلت ظاہر کرنے کے لیے مجنوں نے دونوں مثنویوں کے دو مماثل اشعار پیش کیے تھے۔ عطا اللہ پالوی نے تلاش و جستجو کے بعد اور بھی زیادہ ہم زبان اشعار پیش کیے ہیں۔ یہاں پر ایک سخن گسترانہ بات یہ کہی جاسکتی ہے کہ زبان، اندازِ بیان اور محاورے کی یکسانیت اور مماثلت کے پیش نظر کسی ایک شاعر پر دوسرے شاعر کے اثرات (INFLUENCE) کے متعلق جو نتائج استنباط کیے جاتے ہیں وہ کہاں تک قابلِ تسلیم ہو سکتے ہیں۔ کیا محض اندازِ بیان کی مماثلت اس بات کی دلیل ہو سکتی ہے کہ شاعر نے توارد کیا ہے یا رنگ اڑانے کی کوشش کی ہے۔ ہماری شاعری ویسے بھی اندازِ بیان اور موضوعِ سخن دونوں اعتبار سے محدود رہی ہے اس لیے یہ کوئی تعجب خیز بات نہیں کہ اظہارِ بیان کے مختلف عناصر مختلف شعرا کے درمیان مشترک ہوں۔

پھر ہم اندازِ بیان کو شعری تجربے سے غلیظہ کر کے دیکھنے کے عادی ہیں، حالانکہ مڈلن مری نے اندازِ بیان پر جو بصیرت افروز مقالہ لکھا ہے اُس میں شعری تجربہ کو بنیادی اہمیت دی ہے اور بتایا ہے کہ شعری تجربہ ہی اندازِ بیان کی نوعیت اور شکل متعین کرتا ہے۔ عطا اللہ پالوی نے شوق کی مشنویوں میں سے کثیر التعداد اشعار نقل کیے ہیں جن کی زبان کی مماثلت سے اُنھوں نے یہ نتیجہ نکالا ہے کہ دونوں مشنویاں ایک ہی شاعر کی تخلیق ہیں۔ ان میں سے میں صرف چار اشعار نیچے نقل کرتا ہوں۔

فریبِ عشق زہرِ عشق

- ۱۔ جھٹ پٹے میں کہیں نکلتے ہیں ۱۔ گیسو رخ پر ہوا سے ہلتے ہیں
- ۲۔ بیٹھو بھی دونوں وقت ملتے ہیں ۲۔ چلیے اب دونوں وقت ملتے ہیں
- ۳۔ کھینچ لائے گی تیرے گھر ہم کو ۳۔ یوں ستاؤ گے جان کر ہم کو
- ۴۔ تھکی نہ قسمت سے یہ خبر ہم کو ۴۔ تھی نہ اس روز کی خبر ہم کو
- ۵۔ گھر نہ جاؤں گی کبریا کی قسم ۵۔ جان دے دوں گی تم جو کھا کے ستم
- ۶۔ یہیں رہ جاؤں گی خدا کی قسم ۶۔ میں بھی مر جاؤں گا خدا کی قسم
- ۷۔ نہ کہ یہ معرکہ معاذ اللہ ۷۔ یوں تو گزری تھی دو پہر روتے
- ۸۔ طوطے ہاتھوں کے اڑ گئے والدہ ۸۔ اور ہاتھوں کے اڑ گئے طوطے

ان تمام اشعار میں کوئی فطری مماثلت نہیں۔ اگر مماثلت ہے تو ایسے محاوروں کی جو عام طور پر مروج ہیں اور کسی ایک شاعر کے طرزِ سخن کی امتیازی خصوصیت کے حامل نہیں۔ دونوں وقت ملنا۔ خبر ہونا۔ ہاتھوں کے طوطے اڑنا وغیرہ محاورے ہیں اور کسی شاعر کی اختراع کی ہوئی تراکیب نہیں جو اُس کے طرزِ سخن کی انفرادیت کو آشکار کریں۔ جہاں تک شعری تجربہ واقعہ اور صورتِ حال کا تعلق ہے آپ دیکھیں گے کہ کوئی بھی دو شعر کوئی حقیقی مناسبت نہیں رکھتے۔ ہر شعر کی صورتِ حال غلیظہ ہے۔ ہر شعر کی شعری کیفیت اور لب و لہجہ مختلف ہے۔ میری سمجھ میں یہ نہیں آتا کہ خدا کی قسم جیسے عام مروج الفاظ کو قدرِ مشترک بنا کر کس طرح دو اشعار کے طرزِ سخن

کو مشابہ بتایا جاسکتا ہے۔ مثنویاتِ شوق کے ماخذات کے سلسلہ میں بھی جو دلائل پیش کیے جاتے ہیں وہ بھی اکثر اندازہ بیان ہی کی مماثلت سے تعلق رکھتے ہیں لیکن اس موضوع پر کچھ مفصل گفتگو کی ضرورت ہے۔

مثنویاتِ شوق کے ماخذات کا جھگڑا فی الحقیقت حالی سے شروع ہوتا ہے جنہوں نے شوق کے اندازہ بیان کے نکھار کو دیکھ کر اس امر کی تحقیق شروع کی کہ دبستانِ لکھنؤ کے شاعر کو ایسی صاف ستھری صنائعِ بدائع اور تکلفات سے پاک زبان جو کہ دہلوی شعرا کا طرز امتیاز ہے لکھنے کی ترغیب کہاں سے اور کیسے ہوئی۔ حالی کو میر اثر کی مثنوی خواب و خیال اور شوق کی مثنوی بہارِ عشق میں چندا شعرا جو کہ اختلاط کے موقع پر قلم بند کیے گئے تھے انکی مشابہت دیکھ کر خیال گذرا کہ ہونہ ہو شوق نے میر اثر ہی سے اکتسابِ فیض کیا ہے۔ حالی کے اس خیال کی تردید و تائید میں بعد میں بہت کچھ لکھا گیا اور دہلی اور لکھنؤ اسکول کے درمیان جو متنازعہ فیہ مسائل تھے اُن میں ایک کا اور اضافہ ہو گیا۔ حالی کی تردید میں یہ کہا گیا کہ شوق سے پہلے بھی لکھنؤ میں ایسی مثنویاں ملتی ہیں جو اندازہ بیان کی شگفتگی کے لحاظ سے شوق کا نمونہ بن سکتی تھیں۔ چنانچہ خواجہ محمد فاروقی نے واجد علی شاہ اختر کی مثنوی "بحرِ الفت" اور بادشاہ محل کی "مثنوی عالم" کی مثال پیش کی جو زبان بیان کے لحاظ سے بقول انھیں کے "خواب و خیال" سے بدرجہا بہتر ہیں۔ اس کے برخلاف مولوی عبدالحق اور مجنوں گورکھپوری حالی کے ہم نوا ہیں اور مؤخر الذکر نے تو یہاں تک کہہ دیا کہ مرزا شوق کی ہر مثنوی میں "خواب و خیال" کے عناصر موجود ہیں۔ اور سراپا اور اختلاط کے اشعار دونوں مثنویوں میں حرف بہ حرف ملتے ہیں۔ مجنوں گورکھپوری کی رائے یقیناً مبالغہ آمیز ہے۔ اور جیسا کہ عطا اللہ پالوی نے بتایا ہے کہ شوق کے یہاں نہ تو سراپا کی وہ اہمیت ہے جو "خواب و خیال" میں ہے نہ ہی دونوں کے اشعار میں کوئی اہم مناسبت تلاش کی جاسکتی ہے۔ اُن کا یہ خیال بھی نہایت معقول ہے کہ محض دو چار اشعار کی مماثلت یا موضوع کی یکسانیت اس بات کی دلیل نہیں بن سکتی کہ مثنوی ماخوذ ہے یا شوق نے کسی دوسرے شاعر سے توارد کیا ہے۔ لکھنؤ نے میر تقی میر، میر اثر اور مومن کے ملتے جلتے اشعار کو بنیاد بنا کر یہ استدلال کیا ہے کہ اس طرح تو ہر شاعر پر یہ الزام آتا ہے کہ اُس نے دوسرے شاعر سے توارد کیا ہے۔ طوالت

کے خوف سے میں ان اشعار کو نقل نہیں کرتا لیکن غائر نظر سے مطالعہ کے بعد یہی محسوس ہوتا ہے کہ ان تمام اشعار کی مماثلت بھی محض سطحی اور زبان اور انداز بیان تک محدود ہے۔ توارد۔ استفادہ اور ماخذات کی بحث اسی طرح پیچیدہ ہوتی گئی ہے اور مختلف شعرا کی مشنویوں سے مشابہ اشعار تلاش کیے جاتے رہے ہیں۔ میر۔ میراثر۔ واجد علی شاہ۔ بادشاہِ بگم۔ مومن اور شوق کے مماثل اشعار کی بنیاد پر مختلف قیاسات کیے جاتے رہے ہیں۔ عطا اللہ پالوی نے شوق اور مومن کے مماثل اشعار کی بنا پر یہ نیا نظریہ پیش کیا ہے کہ شوق کا ماخذ مومن ہے۔ لیکن اخیر میں انھوں نے زیرِ لب یہ بھی کہہ دیا ہے کہ ممکن ہے خود مومن کا ماخذ اثر ہوں۔ غرضیکہ ماخذات کی بحث یوں ہی اُلجھتی رہی ہے اور کوئی نتیجہ خیز صورت اختیار نہیں کر پاتی۔ یہ بھی قیاس کیا جاسکتا ہے کہ شوق کے زیرِ مطالعہ کسی ایک شاعر کے بجائے اکثر ان شعرا کا کلام رہا ہوگا جن کا نام استفادہ کے سلسلہ میں لیا جاتا ہے اور جب خود انھوں نے طبع آزمائی کی تو شعوری یا غیر شعوری طور پر جہاں جہاں سے مناسب معلوم ہوا اکتساب کیا۔ خواجہ احمد فاروقی کا یہ خیال نہایت بصیرت افروز ہے کہ جو کچھ توارد ہوا ہے اُس کی بڑی وجہ مختلف اصنافِ سخن کی جامد روایات ہیں جن کی تقلید یا جن سے سبقت لے جانے کا خیال ہر شاعر کے دل میں پیدا ہوتا تھا۔

شوق کی مشنویوں کے ماخذات پر بحث ہم اس طرح کرتے ہیں جس طرح شیکسپیر کے ڈراموں کے ماخذات پر بحث کی گئی ہے۔ شوق کی مشنویاں اپنی تمام تر خوبیوں کے باوجود۔ کہانی۔ فن۔ حسن تعمیر۔ کردار نگاری وغیرہ کے لحاظ سے اپنے موضوع پر کچھ اتنی غیر معمولی اور مجتہدانہ نہیں ہیں کہ انھیں کسی جینیس (GENIUS) کی عہد آفریں تخلیقات کا ہم مرتبہ تصور کیا جائے۔ شیکسپیر (یا کسی اور عظیم فن کار) کے ماخذات کے سلسلہ میں ہمیشہ یہ دیکھا جاتا ہے کہ واقعات۔ پلاٹ۔ کردار۔ کہانی اور کہانی کے دوسرے لوازمات جو اُس نے مختلف مقامات سے حاصل کیے اُن میں خود اس کے مادہ اختراعی۔ قوتِ تخیل اور تخلیقی صلاحیت نے کیا کیا اہم اور بنیادی اضافے کیے۔ مثلاً پلوٹارک کے یہاں شخصیات کے جو دھندلے خطوط تھے وہ شیکسپیر کے اعجازِ فن سے متحرک کردار بن گئے اور تاریخی واقعات زندگی کے اہم تجربات میں تبدیل ہو گئے۔ شوق کے یہاں کوئی ایسا

یافتی اعجاز نہیں ملتا۔ انھوں نے دوسرے شاعروں سے جو کچھ اخذ و استفادہ کیا اس میں انھوں نے کوئی اہم تبدیلی نہیں کی اور نہ ہی اس سے ان کے فن میں کوئی اہم بنیادی تبدیلی رونما ہوئی۔ شعری تجربات۔ نفسیاتی تجزیہ۔ جذبات نگاری۔ کردار نگاری۔ اور تخیلی اُڑان کے لحاظ سے وہ دوسرے مشنوی گو شعرا سے بنیادی طور پر مختلف یا ممتاز نہیں ہیں۔ انداز بیان کی شکستگی۔ زبان کا رچاؤ۔ محاورات کی چستی اور الفاظ کے درو بست میں ان کی انفرادیت جھلکتی ہے۔ ماخذات کی بحث اسی حد تک سودمند ثابت ہو سکتی ہے جہاں تک وہ اس انفرادیت کے نقوش اُجاگر کرنے میں معاون ثابت ہو۔

تاریخی اعتبار سے ہمیں کوئی ثبوت ایسا نہیں ملتا جو کسی ماخذ کو شوق کا حقیقی ماخذ ثابت کر سکے نہ تو شوق نے اپنی کسی مشنوی میں کسی شاعر کو خراج عقیدت پیش کیا ہے اور نہ کسی دوسری تحریر سے ان کا کسی شاعر کے زیر بار احسان ہونا ثابت ہوتا ہے۔ نہ تو ایسے ہم عصر شواہد ملتے ہیں جن سے شوق کے استفادہ کا حال معلوم ہو نہ کوئی ایسی GENUINE مشابہت مشنویوں میں نظر آتی ہے جس پر معقول قیاس آرائی کی جاسکے۔ لہذا نقاد بیچارہ تنکوں کے سہارے تیرنے کی کوشش کرتا ہے۔ چنانچہ عطا اللہ پالوی نے مومن کو شوق کا ماخذ ثابت کرنے کے سلسلے میں جہاں اور دلائل سے کام لیا ہے وہاں یہ بھی استدلال کیا ہے کہ شوق اور مومن دونوں پھٹان تھے اور پیشہ کے لحاظ سے حکیم تھے لہذا شوق کا مومن کی جانب ملتفت ہونا ناقابل یقین نہیں ہے۔ شوق کے اشعار کی عربی پر مختلف نقادوں نے الگ الگ زاویہ ہائے نظر سے رکھا ہے۔ ان سب کا جائزہ عطا اللہ پالوی نے نہایت جامعیت سے لیا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ شوق کے ساتھ ہمارے اکثر نفثہ دوں نے زیادتی ضرور کی ہے اور چند عربی اشعار کی بنا پر انھیں مطلعون و مردود کھڑا کیا ہے۔ اس کا رد عمل عطا اللہ پالوی میں اس طرح آیا ہے کہ وہ شوق کے کلام میں عربی اشعار کے وجود ہی کا سرے سے انکار کرتے ہیں۔ یہی نہیں بلکہ شوق کی وکالت کرتے وقت وہ سعدی اور نظامی۔ شیکسپیر اور ملٹن تک کا خیال نہیں کرتے۔ حفظِ مراتب کو اس طرح نظر انداز کرنا تنقیدی توازن کی عدم موجودگی کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ جہاں تک اثر اور مومن کا تعلق ہے اُن کے اعتراضات بالکل ٹھیک ہیں۔ میراثر کی "خواب و خیال" کے سراپا اور

اختلاط کے موقعہ کے اشعار سے چشم پوشی نہیں کی جاسکتی۔ مولوی عبدالحق نے "خواب و خیال" کے دیباچے میں لکھا ہے کہ یہاں ایک آدھ مقام ایسا آگیا ہے جہاں حیا و شرم کو بالائے طاق رکھ دیا گیا ہے۔ لیکن شوق کے ہاں دفر کا دفر اسی سے مباح ملتا ہے مولوی صاحب کی یہ رائے قطعی بے بنیاد اور غیر مخلصانہ ہے۔ "خواب و خیال" کے مبتذل اشعار کی تعداد شوق سے کئی گنا زیادہ ہے۔ شوق کی عریانی میں بھی وہ مبتذل اور رکاکت وہ گھناؤنی کیفیت اور عامیانہ پن نہیں ملتا جو آخر کے یہاں نظر آتا ہے۔ اثر کے یہاں جو MORBIDITY اور ایک طرح کا سطحی تلذذ ملتے ہیں اس سے اثر کے نقادوں نے چشم پوشی کی ہے۔ اب وہ فراق ہوں جن کی رائے میں خواب و خیال قیامت کی عشقیہ مشنوی ہے یا پھر معجنوں کو رکھپوری اور منظر علی سید ہوں جو مشنوی کی تعریف میں اتنے رطب اللساں ہیں کہ اس کی کسی بھی فنی خامی پر ان کی نظر نہیں پڑتی یا پھر مولوی عبدالحق ہوں جو محض لکھنؤ والوں کو بیچا دکھانے کے لیے مشنوی کو بانسوں پر ٹھالتے ہیں۔ بہر حال اثر ہوں شوق یا مومن ان کے ابتذل کا ان کی ادبی قدر و قیمت پر ضرور اثر پڑا ہے۔ عطا اللہ پالوی یہ نکتہ فراموش کر جاتے ہیں کہ اگر کوئی شاعر بڑا ہے تو وہ اپنے ابتذل کے باوجود بڑا ہے۔ ابتذل کی وجہ سے نہیں۔ سعدی۔ جامی۔ نظامی۔ خسرو۔ شیکسپیر۔ ملٹن۔ بائرن۔ میر۔ آتش۔ میر حسن ایسے شاعر ہیں جن کی شاعرانہ تجلیوں کے سامنے ابتذل کے موبہوم سارے بھٹہ نہیں سکتے۔ سرسید رضا علی نے حالی کی مغربیت پر طنز کرتے ہوئے کہا تھا کہ انگریزی شاعری میں ایسے ایسے گندے اور فحش خیالات موجود ہیں جن کے آگے "فریب عشق" اور "بہار عشق" کی کچھ حقیقت نہیں۔ میں نہیں سمجھ سکتا کہ سرسید رضا علی، جو شیکسپیر، ملٹن اور مرزا شوق میں تمیز نہیں کر سکے ان کے قول کو سند بنا کر کیسے پیش کیا جاسکتا ہے۔ شیکسپیر کی ریپ آف لکریٹیا RAPE OF LUCRETIA اور "فریب عشق" اور "بہار عشق" کا نام ساتھ لینے کی جو نقاد جرات کر سکتا ہے اس سے کوئی چیز بعید نہیں۔ اگر آپ نے ایک بار بھی یہ نظم غور سے پڑھی ہے تو آپ کو معلوم ہو گا کہ جو شاعرانہ عظمت اور قوت بیان جو تخیل اور بصیرت اس نظم میں جھلکتی ہے اس کا ہزاروں حصہ بھی اردو مشنوی گو شعرا کو میسر ہوتا تو نہ جانے اردو نقادوں کے اندازِ ستائش کا حال کیا ہوتا۔ ایسے ہی غلط اور سطحی تقابل قارئین کو غلط فہمیوں میں مبتلا کرتے ہیں اور عام لوگوں کا ادبی شعور پست کرتے ہیں۔ شیکسپیر۔ ملٹن۔ سعدی اور نظامی کو محض چن

عرباں اشعار کی بنا پر اثر اور شوق کی ذہنی سطح پر کھینچ لانا اور اپنے دعوے کے لیے اُن کے کلام کو دلیل بنانا کوئی بہت پسندیدہ بات نہیں۔ شکیب پیر کی نظم میں کسی جگہ پر بھی ایسی عربانی اور فحاشی جس کے آگے "بہارِ عشق" اور "غریبِ عشق" مانڈ جاتی ہیں، پتھرِ رضا علی اور عطا اللہ بالوی نہیں بتا سکے۔ اگر بفرضِ محال ان عظیم المرتبت شاعروں کے یہاں کسی جگہ استِ ذال آ بھی جاتا ہے تو اس کی میثیت بنیادی اور مرکزی نہیں ہوتی۔ غلی الرغم اس کے "بہارِ عشق" میں قوتِ شاعری کا معتدِ جملہ عربانی میں صرف کیا گیا ہے۔ اختلاط وصالِ نظر بازی اور چھیڑ چھاڑ کے علاوہ جو کچھ سرمایہ شوق کے پاس بچ رہتا ہے وہ قابلِ قدر ضرور ہے لیکن اس قابل تو نہیں کہ اس کی بنا پر انھیں دنیا کے عظیم المرتبت شعرا میں شمار کیا جائے۔

مثنویاتِ شوق کا اخلاقی نقطہ نظر سے تجزیہ کرنے کا ردِ عمل اس صورت میں ہوا کہ شوق کے نقادوں نے ادب اور اخلاق کے رشتہ ہی کو بیک جنبشِ قلم توڑ کر رکھ دیا۔ اس ضمن میں بھی ہمارے نقادوں نے ادب اور اخلاق کے تعلق پر ذاتی غور و خوض کے ذریعہ نتائجِ استنباط نہیں کیے بلکہ انیسویں صدی کے انگریزی ادب کی زوال پذیر جمالیاتی تحریک کے نمائندوں کی انگلی پکڑ کر چلنے کی کوشش کی۔ ان کا اخلاقی ادب کا تصور بھی نذیر احمد اور راشد الخیری کے نادلوں کی حدود سے آگے نہیں بڑھ سکا۔ اعلیٰ اخلاقی قدروں کی زندگی اور ادب میں کیا اہمیت ہے فن کار کس طرح ایک دور کی اخلاقی روایات سے رشتہ توڑ کر نئی اخلاقیات کی تلاش و جستجو کرتا ہے ان مسائل پر ہمارے نقادوں کے ہاں کوئی فلسفیانہ تفکر نہیں ملتا۔ اپنے کسی خیال کی تائید میں ہر نظریہ، ہر نقاد کے قول اور کسی بھی فن کار کو سند بنا کر پیش کیا جاسکتا ہے، چاہے پھر نظریاتی اعتبار سے ان تمام میں بعدِ المشرقین ہی کیوں نہ ہو۔ مجنوں گورکھپوری کہتے ہیں کہ "اخلاق و مذہب کی مداخلت یہاں گول خانہ میں چو کھنٹی سی چیز ہے"۔ عشرت رحمانی اپنی کتاب "مثنوی زہرِ عشق" میں کہتے ہیں کہ "ان میں اکثریت ایسے حضرات کی تھی جو خالص آرٹ کو آرٹ کے نقطہ نظر سے نہیں پرکھتے تھے بلکہ شرعی اور غیر شرعی، تہذیب اور بد تہذیب کی پیچیدگیوں میں الجھ کر حُسن کی تعریف محض حُسن کے لحاظ سے نہ کر سکتے تھے"۔ خواجہ احمد فاروقی لکھتے ہیں کہ اب تنقید کا وہ عام معیار نہیں رہا کہ یہ چیز اخلاقی اعتبار سے اچھی ہے یا بُری۔ بلکہ دیکھنا یہ ہوتا ہے کہ یہ چیز اچھی لکھی گئی ہے یا بُری۔۔۔ شاعری اچھی بُری نہیں ہوتی شاعر

اچھے برے ہوتے ہیں۔ اور شاعر کی اخلاقیات MORALITY اس سے زیادہ کچھ نہیں ہوتی کہ وہ اظہارِ دماغ میں مکمل ہو۔ اُنھوں نے اشتیاق کے نقادوں نے اخلاقی نکات تو ڈھونڈ لے لیکن جذبات نگاری کی قوت۔ بیان کی سلاست۔ زبان کی صحت اور روزمرہ کی قدرت پر غور نہیں کیا۔ عطا اللہ پالوی آسکر وائلڈ کے اس قول کو جس کی بازگشت فاروقی صاحب کے مندرجہ بالا بیان میں سُنانی دیتی ہے، ”بچی سلی بات کہہ کر پیش کرتے ہیں کہ“ کسی کتاب کے متعلق یہ رائے دینا کہ وہ اخلاق کا درس دیتی ہے یا بد اخلاقی کا بالکل لائینی بات ہے۔ اس کے متعلق صرف یہی تنقید ہو سکتی ہے کہ وہ کتاب کے لحاظ سے اچھی لکھی گئی یا بُری۔“ غرض یہ کہ اُن کا اپنا کوئی ایسا ادبی تصور نہیں جس پر ذاتی غور و خوض کے ذریعہ پہنچا گیا ہو۔ عطا اللہ پالوی نے اشتیاق کی مشنویات کے متعلق ایک اور نظریہ گڑھا ہے جس کی مفصل تنقید آگے آئے گی کہ اشتیاق فی الحقیقت معاشرتی نقاد تھا اور اس نے اپنے زمانہ کی زوال پذیر سوسائٹی پر اپنی مشنویوں کے ذریعہ جس کراؤ کا مطلب شاید طنزیہ ہنسی سے ہے) اس کی اصلاح کی کوشش کی ہے۔ سوال یہ ہے کہ معاشرتی تنقید بغیر اخلاقی قارروں کے ممکن ہے۔ اخلاقی بُرائیوں کی اصلاح بغیر اخلاقی مقصد کے کی جاسکتی ہے۔ جب اخلاق گول خانہ میں چوکھنی کی چیز ہے۔ جب کتاب کو اس معیار ہی پر جانچنا چاہیے کہ وہ کیسی لکھی گئی ہے۔ تو پھر اشتیاق کی معاشرتی تنقید اور اخلاقی بُرائیوں پر طنز کو پرکھنے کے معیار ہم نے کیوں وضع کیے ہیں کیا کسی شاعر کے اخلاقی تصورات کو فلسفہ اخلاق کی مدد کے بغیر جانچا جاسکتا ہے۔ کیا ہنسی یا طنز بغیر اخلاقی شعور کے ممکن ہے۔ اگر اشتیاق اپنے دور کی بُرائیوں اور بد اخلاقیوں پر ہنستے ہیں تو ان کے پاس یقیناً کوئی نہ کوئی اخلاقی تصور ہوگا جس کی کسوٹی پر اُنھوں نے ان بُرائیوں کو پرکھا۔ عطا اللہ پالوی کی کیفیت یہ ہے کہ وہ ہر نقاد کے ساتھ جو اُن کا تھوڑی دُور ساتھ دیتا ہے، چل نکلتے ہیں، اور اپنی راہ خود آپ تلاش نہیں کر سکتے۔ اسی لیے اُن کی تنقید غیر متعلق حوالوں اور اقتباسات اور باہم متضاد بیانات سے بھری پڑی ہے۔ اپنے ہیرو کی مدلل مداحی کسی نقاد کو کیسے ناگوں چنے چبواتی ہے اُس کی ایک نہایت عبرتناک مثال عطا اللہ پالوی ہیں۔

ادب اور اخلاق ایک وسیع موضوع ہے اور اس مضمون میں اس موضوع کے فکری امکانات کی طرف اشاروں کی بھی گنجائش نہیں۔ آسکر وائلڈ جس نے فکری خلوص، ناقدانہ شرف نگاہی

اور انسانی ہمدردی جیسے گراںمایہ اوصاف کو اپنی بذلہ سنجی پر قربان کر دیا اس کے کسی
 بہر جامع اور بصیرت انگیز ادبی نظریہ کی تعمیر محض ایک مضحکہ خیز

WITTY REMARK

بات ہے۔ یہ کیسے ممکن ہے کہ محض زبان کی صحت۔ بیان کی سلاست۔ اور روزمرہ کی قدرت۔
 محض تکنیک اور اندازِ بیان کو دیکھنے والا نقاد تنقیدی فریض سے سبکدوش ہو سکے۔ کیا سپینر۔
 ڈائٹے۔ گوٹے۔ کیا ٹالسٹائی۔ دستادوسکی۔ چخوف۔ کیا فلاسیر۔ بالزاک۔ بوزیر کیا خدایام۔ حافظ۔
 میر۔ غالب۔ اور اقبال پر جو کچھ لکھا گیا ہے آرٹ ہی کے نقطہ نظر سے لکھا گیا ہے۔ کیا ان کی تنقید
 صرف اظہارِ اسلوب اور اندازِ بیان کی جانچ پڑتال تک ہی محدود رہی ہے یا محدود رہی
 چاہیے۔ ان فن کاروں کی تخلیقات میں زندگی کی جو قدریں ملتیں ہیں حیات و کائنات کے رموز و
 نکات کی جو عقدہ کشائی ملتی ہے۔ انسانی فطرت کا جو مطالعہ اور اخلاقی مسائل سے فلسفیانہ اور
 فن کارانہ دل چسپی ملتی ہے اُس کو نظر انداز کر کے محض تکنیک۔ محض ہنریت محض "کیسی لکھی گئی ہے"
 والے اُصولوں سے ان کے ذہنی کارناموں کا کس طرح معقول تنقیدی تجزیہ کیا جاسکتا ہے مغربی
 تنقید اخلاقیات سے دامن نہیں بچاتی بلکہ ایک اعلیٰ اور ارفع اخلاقیات کی جستجو کرتی ہے۔ اب
 زور فن کارانہ چابک دستی پر نہیں بلکہ فن کارانہ بصیرت پر دیا جا رہا ہے۔ غالب کے دل برداشتہ
 اور اقبال کے خونِ جگر کی اہمیت اسی منزل پر آکر سمجھ میں آتی ہے۔ میر صاحب نے کبھی نہ جانے
 کس کس طرح عمر کو کاٹا تھا تب جا کر کہیں ایسا رنجتہ کہا تھا جو دیوں کو کھینچتا تھا۔ ورنہ یہ احساس
 اکھنیں بھی تھا کہ :

کچھ ایسی طرز بھی نہیں ایہام بھی نہیں

کس طرح ہم میر کی زندگی کے جاں گسل تجربات کو جو شعری بیکر بن کر ہمارے شعور کا ایک جزو
 بن گئے ہیں، نظر انداز کر کے اُن کے طرزِ برائے کی شاعری کو پرکھ سکتے ہیں۔ شعری تجربات کیا ہوتے
 ہیں اس کا احساس تو خود میر کو بھی تھا:

ہم کو شاعر نہ کہو میر کہ صاحبِ ہم نے

درد و غم کتنے کیے جمع تو دیوانِ کیا

میں عطا اللہ بالوی کے اس خیال سے بالکل متفق ہوں کہ "فریبِ عشق" اور "زہرِ عشق" میں

عریانی جیسی کوئی چیز نہیں۔ حالی اور خصوصاً مولوی عبدالحق کی یہ زیادتی تھی کہ انھوں نے "بہارِ عشق" کے چند شوخ اشعار کی بنا پر شوق کو عریاں اور فحاش مٹھلایا۔ عریانی سے اگر کوئی اہم ادبی مقصد حاصل ہوتا ہے اور زندگی کے کسی گہرے اور اہم تجربہ کی نقاب کشائی ہوتی ہے، اگر فن کار ہیجان انگیزی۔ جنسی تلذذ اور شہوانی جذبات کی تحریک سے بلند ہو کر عریانی سے آرٹ کی تشکیل و تعمیر میں مدد لیتا ہے اگر وہ تخلیقی فن کے دوران میں یا اس سے پہلے محسوس کرتا ہے کہ بغیر چند واقعات کو بے کم و کاست بیان کیے وہ اپنے فرض منصبی سے کما حقہ طور پر سبک دوش نہیں ہو سکے گا تو عریانی سے خواہ مخواہ ہر کرنے کی کوئی وجہ نہیں ہے۔ لیکن عریانی اگر بے وجہ۔ بے مقصد اور بے ضرورت ہے اور اس سے تخلیق فن میں کوئی مفید تعمیری کام نہیں لیا گیا تو پھر خواہ مخواہ اسے سراہنا اور اس کی بے جا تاویلیں کرنا بھی صلاحیت نقد کے فقدان کی علامت ہے۔ "بہارِ عشق" میں کافی اشعار ایسے ہیں جو ضرورت سے زیادہ رنگین ہیں، اس سے تمام مثنوی کے حسنِ تعمیر میں فرق آتا ہے۔ لیکن شوق کی عریانی کے متعلق بھی یہ ضرور کہا جاسکتا ہے جو ممکن ہے میراث کے مداحوں کو مناسب معلوم نہ ہو کہ "بہارِ عشق" میں جنسی استزاز کی صحت مند تصویریں ملتیں ہیں اور اس میں وہ MORBIDITY اور سرین اور اندام نہانی پر وہ عامیانہ اور تلذذ پسند اشارے نہیں ملتے جو اثر کی "خواب و خیال" میں نظر آتے ہیں۔

عطاء اللہ صاحب کی ہیر پرستی بھی دیکھنے سے تعلق رکھتی ہے۔ وہ شوق کی کمزوریوں کا نام آتے ہی مچلنے لگتے ہیں مثنویاتِ شوق کی کمزوریوں کے ذکر میں انھوں نے صرف دوسرے نقادوں کے اعتراضات دہرا دیے ہیں اور پھر ان اعتراضات کی نفی بھی دوسرے ہی نقادوں کے ذریعہ کرادی ہے۔ جب خود کچھ کہنے کا موقع آیا تو فرمانے لگے کہ "اعتراضات کی بنیاد ہمیشہ کسی نہ کسی مفروضہ کی بنا پر ہوتی ہے لہذا اس سلسلہ میں ضروری معلوم ہوتا ہے کہ مثنویاتِ شوق پر جتنے قسم کے اعتراضات ہیں ان سے قطع نظر کہ ادب اور نقد کے بارے میں کچھ عرض کر دیا جائے"۔ افسوس یہ ہے کہ ادب اور نقد کے بارے میں بھی خود کچھ عرض نہیں کر سکے بلکہ اقشام حسین کے ایک مضمون سے چار صفحات کا ایک طویل اقتباس نقل کرتے ہیں۔ اس اقتباس میں بھی نفسِ مضمون سے متعلق کوئی ایسی خاص بات نہیں ہے۔ اس اقتباس کے بجائے کوئی اور اقتباس جس میں

ادب زندگی اور اخلاق کے متعلق عمومی باتیں کہی گئی ہوں، رکھ دیا جائے تو کوئی خاص فرق نہیں پڑے گا۔ اقتباس کے اختتام پر فرماتے ہیں کہ ”ادب اور نقد کی اس تعریف کی بنا پر اگر دیکھا جائے تو پھر شوق کا ادب نہ صرف مخصوص اعتراضِ عریانیّت بلکہ دوسرے دیگر تمام اقسام اعتراضات سے بھی اپنا دامن صاف بچا لیتا ہے۔ اور صحیح معنوں میں ان تمام اعتراضات کی اہمیت ختم ہو جاتی ہے جو اس سلسلہ میں کیے گئے ہیں۔ یوں بھی جب مشنویات شوق کے اعتراضات کے سلسلہ میں خود معترضین ہی کے یہاں سخت اختلاف ہو تو کس کو صحیح اور کس کو غلط سمجھا جائے۔“ لہذا اس طرف سے ذہن کو صاف ہی رکھیے۔“ اس ادبی بصیرت اور تنقیدی سوچ پر جو چہرہ سوائے اس کے کیا کہا جاسکتا ہے کہ کاش عطا اللہ صاحب کی ذہنی صفائی دوسروں کو بھی میسر ہوتی۔

شوق کی کمزوریوں اور کوتاہیوں سے آنکھیں چرا کر عطا اللہ نے تمام کتاب کو کتاب المنقبت بنا دیا ہے شوق کی قصیدہ خوانی اُن کے یہاں ان الفاظ میں ملتی ہے ”مگر مشنوی میں تو وہ دلی کے آدمی۔ ایک بڑے ناظم۔ ایک رفیع المرتبت شاعر۔ ایک فقیہ المثل ماہر نفسیات و جذبات اور ایک بے نظیر زبان دان اور ایک لاثانی فن کار دکھائی دیتے ہیں“ ان کے یہاں ایسی مضحکہ خیز باتیں بھی ملتی ہیں کہ مشنویات شوق کا مصنف وہ شخص تھا جسے مغرب POET (شاعر) کے نام سے یاد کرتا ہے۔ ”مشرق کے شاعر اور مغرب کے پوسٹ میں کیا بنیادی فرق ہے اُس کو موصوف نے شیکسپیر اور برنارڈ شا کے اقوال کے علاوہ اس بات سے ظاہر کرنے کی کوشش کی ہے کہ مغرب میں پوسٹ کی زندگی باعزت ہوتی ہے اور مرنے کے بعد بھی اسے فراموش نہیں کیا جاتا۔ برخلاف اس کے مشرق میں شاعر کے متعلق اعتقاد رکھا جاتا ہے کہ وہ محض گپیں ملکتا اور کذب و افرا کرتا ہے۔ لہذا شوق ہرگز وہ پست انسان نہ تھا جسے مشرق میں شاعر کہا جاتا ہے۔ وہ تو پوسٹ تھا۔

اردو نقادوں نے اپنے فن کاروں کا مغربی فن کاروں سے مقابلہ کر کے ہمیشہ ایک گونہ تسکین حاصل کی ہے نظیر، آغا حشر اور انیس تیسوں کو شیکسپیر سے ٹکرایا ہے۔ سید احمد دہلوی کو محض اس لیے ڈاکٹر جانسن کہا گیا کہ دونوں نے اتفاق سے اپنی اپنی زبانوں کی لغات مرتب کی تھیں۔ یہ ایک طویل

نہرست ہے جو ہماری تنقیدی تہی مائیگی اور احساس کمتری کی منظر ہے۔ عطا اللہ صاحب نے اس نہرست میں ایک اور نام کا اضافہ کیا ہے۔ شوق کا مقابلہ انھوں نے رینالڈز سے کیا ہے۔ ان رینالڈز صاحب کے متعلق عزیز احمد اپنے مضمون "اُردو میں ناول کے خدو و خال" میں لکھتے ہیں: "یہاں تک کہ رینالڈز کے ناول اُردو میں ترجمہ ہونے لگے۔ رینالڈز غالباً واحد انگریز مصنف ہے جس کا نام بھی انگلستان کے انگریزی ادب کے طالب علموں نے نہ سنا ہوگا۔ لیکن جو ہندوستان میں اور ہر انگریز مصنف کے مقابل زیادہ مشہور ہے۔ بوستان خیال کے یہ مغربی ہمزاد رینالڈز کے ترجمے حال حال تک اُردو میں بہت مقبول رہ چکے ہیں۔"

ویسے بھی عطا اللہ پالوی کی مغربی ادب سے واقفیت محض سطحی اور غیر ناقذانہ معلوم ہوتی ہے ورنہ اُن کے یہاں ایسے جملے نظر نہ آتے "یورپ میں بھی روسکول نظر آتے ہیں۔ ایک۔ DESC RIPTION یعنی جو دیکھو وہ لکھو۔ اور دوسرا INSTRUCTIVE یعنی جو لکھو اُس میں اصلاحی مقصد بھی پہنچا رکھو" لیکن شوق کا انھوں نے رینالڈز سے جو مقابلہ کیا ہے اُس سے عزیز احمد کی مندرجہ بالا رائے کی روشنی میں شوق کی بڑائی اور عظمت ثابت ہونی تو رہی دُور کی بات اُنکا شوق پر حرف آتا ہے۔ انھوں نے شوق اور رینالڈز میں جو عناصر مشترک دیکھے ہیں وہ عبارت ہیں معاشرتی تنقید اور اخلاقی اصلاح سے یعنی رینالڈز نے بھی امرائے لندن کی بیگمات کی بے باکی آوارگی اور اخلاقی پستی کو بے نقاب کیا تھا اور موردِ عتاب کھڑا یا تھا اور شوق بھی رینالڈز کی طرح مصلح معاشرت تھے اور اپنے عہد کی اخلاقی پستی کو ہر طرف ملامت بنانے اور اُس کی بے باک تنقید کرنے کے عوض گردن زدنی قرار پائے۔ رینالڈز کے ذکر کو میں یہاں پر ختم کرتا ہوں کیوں کہ اس کا ذکر بہتر ہے کہ عطا اللہ پالوی ہی کے حلقہ احباب میں رہے (انھوں نے اپنے ایک فلسفی دوست کا جو رینالڈز کے بڑے مداح معلوم ہوتے ہیں ایک خط بھی نقل کیا ہے جس کے مطالعہ سے عزیز احمد کے متذکرہ بالا اقتباس کی آخری سطور کی تصدیق ہوتی ہے)

عطا اللہ صاحب، شوق کو مسلم اخلاق اور مصلح معاشرت مانتے ہیں۔ وہ لکھتے ہیں کہ "انھوں نے اپنی ان مشنریوں میں اپنے عہد کا کچا چھٹا اس لیے پیش کیا ہے کہ اپنے عہد کے لکھنؤ کی عیاشانہ معاشرت کو مطلع کر کے اُس کی درستی کی جانب لوگوں کو متوجہ کریں۔ اپنے یہاں کی

فرسودہ تہذیب کی تفتیش کر کے اُس کی اصلاح کی طرف لوگوں کو مائل کریں: اس سلسلہ میں انھوں نے لکھنؤ کی زوال پذیر معاشرت کا مضر قدیم کی اخلاق باختہ سوسائٹی سے مقابلہ کیا ہے اور سورہ یوسف کی روشنی میں یوسف اور زلیخا کے تعلقات پر ایک طویل بحث کے بعد نتیجہ نکالا ہے کہ جس طرح سورہ یوسف کا مقصد یہ ہے کہ قدیم قصص و حکایات کے ذریعہ لوگوں کو اخلاقی سبق دیا جائے اور بتایا جائے کہ جب معاشرت بگڑ جاتی ہے تو عورتیں کس درجہ رنگین مزاج اور شوقین ہو جاتی ہیں اسی طرح مشنویات شوق بھی اپنے زمانہ کی بیگیوں کی عیاشی کو منظر عام پر لا کر اُن کی اصلاح کرنا چاہتی ہیں۔ رہی یہ بات کہ مضر قدیم اور لکھنؤ میں کیا وجہ مماثلت تھی تو اس کا فیصلہ انھوں نے حضرت سروش طباطبائی کی ایک نظم سے کر دیا ہے۔ اس نظم کے مطالعہ سے محسوس ہوتا ہے کہ حضرت سروش کا مقصد یقیناً لکھنؤ کے اخلاق یا معاشرتی انحطاط پر طنز کرنا نہیں تھا جیسا کہ عطا اللہ پالوی سمجھتے ہیں۔ بلکہ اپنے شہر کی پُر بہار کیفیات کا شاعرانہ بیان ہے۔ عطا اللہ صاحب کی اس نظم کو کچھ اور رنگ میں دیکھنے کی کوشش محض طفلانہ ہے۔ دو تین شعر آپ بھی ملاحظہ فرمائیے اور بتائیے کہ شاعر نے کونسی جگہ لکھنؤ کی عیاشی کو طلشت ازبام کیا ہے اور مضر اور لکھنؤ کے ڈانڈے ملانے کی کوشش کی ہے:

رنگ و شباب و شعر ہیں اجزائے لکھنؤ	دُنیا ہے دُنیا ہے دُنیا ہے لکھنؤ
کیا ذکر چاندنی کا صفا کے بیان میں	ہے چاندنی تو خاکِ کفِ پائے لکھنؤ
سادن کی وہ کچھوڑ وہ مستی بھری ہوا	آئی ہوئی وہ جوشش پہ صہبائے لکھنؤ

چوں کہ مقطع میں اتفاق سے زلیخا کا ذکر اس طرح آگیا ہے

جنت کا ہے ہیلیوں میں بھی کہاں شمار جنت ہے اک کنیز زلیخا ہے لکھنؤ

اس لیے عطا اللہ نے دونوں شہروں میں وہ اخلاق اور معاشرتی مشابہت ڈھونڈھ نکالی جو نتیجہ ہونا چاہیے تھی گہرے تاریکی مطالعہ کا نتائج استنباط کرنے کے اس غیر عقلی اور غیر منطقی طریقہ کار کے پیش نظر اُن کی خود اعتمادی اور میدانِ تفتیش میں قدم رکھنے کی جرات واقعی قابلِ رشک ہے۔

شوق کو معلّم اخلاق اور مصالح معاشرت تسلیم کرنے میں کس کو انکار ہو سکتا ہے اگر عطا اللہ کے دعوے کی تصدیق شوق کے کلام سے ہو جاتی ہے یہ نہیں ہے کہ شوق کے یہاں کوئی اخلاقی قدیم

نہیں ملتیں۔ ”زہرِ عشق“ میں عشقیہ جذبات اپنی تمام پاکیزگی اور رعنائی کے ساتھ بیان ہوئے ہیں۔ ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ شوق کے ہاں کبھی کبھی سوچتے ہوئے ذہن کی پرچھائیاں نظر آجاتی ہیں۔ لیکن ان کو مصلح معاشرت کہنا تو یقیناً زیادتی ہے۔ شوق کی شاعری میں اصلاح معاشرت سماجی شعور اور تعمیرِ اخلاق کا کوئی جاگتا ہوا احساس نہیں ملتا۔ ان کے یہاں کوئی بھی ایسا شعر نہیں ملتا جو معاشرتی تنقید کا حامل ہو۔

سوال یہ ہے کہ شوق نے معاشرتی اصلاح کے لیے کونسا حربہ استعمال کیا۔ براہِ راست تنقید۔ بے باک حقیقت نگاری۔ طنز و طراوت یا پند و نصائح۔ عطا اللہ صاحب کے نزدیک یہ حربہ ”خندہ“ ہے۔ اُن کا کہنا ہے کہ فریبِ عشق اور ”بہارِ عشق“ میں شوق نے ہنس نہیں کر لطفِ صحبت جزئیات سمیت بیان کیا ہے اور قہقہے لگا لگا کر جنسی مزیداریوں کی تفصیل پیش کی ہے تو کیا ہم نے کبھی اس پر بھی غور کیا ہے کہ شوق اس قدر ہنسٹا اور مسخرا واقع کیوں ہوا ہے۔ اس سلسلہ میں بڑی طویل بحث کے بعد انھوں نے بتایا ہے کہ نواب مرزا جیسا غیرت دار شاعر اور احساس انسان معاشرتی خرابی کو برداشت نہیں کر سکتا تھا۔ لہذا وہ اپنی مشنویات کے ذریعہ عیش پرستیوں کا بول کھولنے بیٹھ گئے۔ اور اپنے جذبات و تاثرات قہقہہ لگا کر بیان کرنے لگے۔

نقاد کے لیے یہ احتیاط بڑی ضروری ہے کہ وہ کوئی ایسی رائے پیش نہ کرے جو غلط فہمیاں پھیلاتی ہو اور لوگوں کے ادبی شعور کو نقصان پہنچاتی ہو۔ کسی رائے کا محض نیا ہونا اس کو منظرِ عام پر لانے کی وجہ نہیں بن سکتا تاوقتیکہ اس رائے کی بنیادیں فکری اور روایتی اعتبار سے مستحکم نہ ہو جائیں۔ کسی شاعر کے متعلق کسی بھی قسم کی رائے قائم کی جاسکتی ہے اور اس کے کلام سے ایسے اشعار بھی چھانٹ لیے جاسکتے ہیں جو اس رائے کی تصدیق کرتے ہوں لیکن اس چوکھٹے میں شاعر کی جو تصویر بیٹھی گی وہ مڑی تڑی شکستہ اور بریدہ ہوگی شاعر کی شخصیت کے بہت سے باغیانہ عناصر اس چوکھٹے میں سمانے سے انکار کر دیں گے۔ شوق کی مشنویات کو ایک بار پڑھ لیجیے آپ کو کبھی یہ احساس نہیں ہوگا کہ شوق کا شعور مصلحانہ اور اُس کا مزاج ظریفانہ تھا۔ اگر ”خندہ“ اور سماجی برائیوں پر قہقہہ لگانے سے عطا اللہ صاحب کی مراد طنز نگاری ہے تو شوق کی تمام شاعری میں سے ایک شعر بھی ایسا نہیں نکل سکتا جس کا لب و لہجہ طنزیہ ہو۔ انھوں نے جنسی مزیداریوں یا

وصل اور اختلاط پر کوئی طنزیہ مہکتے نہیں لگائے بلکہ عشق و محبت کی نوک جھونک اور جنسی
چھیڑ چھاڑ کو نہایت چاؤ اور رغبت سے بیان کیا ہے۔ مشنویوں کے واقعات میں شوجی اور
زنگینی ہے۔ تیزی اور طرازی ہے۔ نظر بازی اور ہاتھ پائی ہے اور شوق ایک تماش بین ہیں جو بڑی
دل چسپی سے اس تماشہ کو دیکھتے رہتے ہیں یا پھر خود اس تماشہ کا ایک عنصر ہیں اور حصول لذت
کرتے ہیں۔ وہ کبھی معلم اخلاق، مصلح معاشرت اور طنز نگار کے روپ میں ہمارے سامنے نہیں
آتے۔ طنزیہ شاعری دیکھنی ہو تو سودا کا مطالعہ کیجیے۔ مزاح اور قرائنت نظیر اور اکبر کے یہاں
دیکھیے۔ معاشرتی اصلاح کی مثالیں حالی کے یہاں دیکھیے۔ شوق کی شاعری۔ ان کا لب و لہجہ ان
کا شعور اور ان کی شخصیت ان تمام شاعروں سے مختلف تھی۔ عطا اللہ صاحب نے بے شمار صفحے
اپنے اس نظریہ کو ثابت کرنے میں صرف کیے ہیں لیکن افسوس یہ ہے کہ جس بنیاد پر اس نظریہ کی تعمیر
کی گئی ہے یعنی کلام شوق وہ بنیاد بذات خود اس عمارت کو سہارا دینے کے لیے تیار نہیں ہے۔

عطا اللہ صاحب نے تذکرہ شوق کے حصہ دوم میں شوق کی تینوں مشنویوں پر تفصیل سے
تنقیدی نظر دلانے کی کوشش کی ہے۔ لیکن چوں کہ وہ شوق کے متعلق پہلے ہی سے ایک نظریہ قائم
کر چکے ہیں اور شوق کو وہ ایک مصلح معاشرت، معلم اخلاق اور بے مثل فن کار کے طور پر قبول
کر چکے ہیں۔ لہذا اکثر جگہ جہاں شاعر کی شخصیت ان کے اس نظریہ سے ہم آہنگ ہونے
سے انکار کر دیتی ہے وہ تاویلوں اور دور انداز کار دلائل کا سہارا لینے پر مجبور ہو گئے ہیں وہ اپنے
نظریہ کی اصابت پر اس قدر مصر ہیں کہ اپنے پیش رو نقادوں کی شوق کے متعلق معقول نکتہ
بینی کو بھی قبول نہیں کرتے۔ وہ شوق میں کوئی خامی کوئی کمزوری اور کوئی تضاد دیکھنے کے متمم
نہیں ہو سکتے۔ مثلاً وہ ایک جگہ لکھتے ہیں "واقعات نگاری کے لحاظ سے یہ مشنویاں کسی بھی جگہ قابل
اعتراض نہیں ہیں" اب اگر آپ کے پیش نظر خود شوق کی مشنویات اور ساتھ ہی خواجہ احمد فاروقی
کی وہ تنقید ہے جس میں شوق کے آرٹ کی تعریف کے ساتھ ساتھ اس کی فن کارانہ لغزشوں کو
نمایاں کیا گیا ہے تو آپ کو محسوس ہوگا کہ شوق کا کلام نہ تو غلط ہے مضامین سے بالکل پاک
ہے اور نہ ہی شوق اس قدر بے خطا (INFALLIBLE) فن کار ہیں جیسا کہ عطا اللہ صاحب سمجھتے
ہیں۔ اردو مشنوی کی عام کمزوریوں پر جو بحث حالی اور کلیم الدین احمد نے کی ہے اس سے

چشم پوشی کر کے کوئی نقاد کسی مشنوی کو شاعر پر تنقید کرے گا تو وہ تنقید کا پورا حق ادا نہیں کر سکے گا۔ قدیم مشنوی گو شعرا اس میں شک نہیں کہ قادر الکلام شاعر تھے اور ان کے یہاں شاعری کے بہترین نمونے ملتے ہیں لیکن یہ کہنا مشکل ہے کہ انہیں واقعات نگاری، کردار نگاری، کہانی کے ارتقا، حسن تعمیر اور فن کارانہ سالمیت کا بھی وہ مکمل شعور تھا جس کی جستجو اور تلاش ان کے مداح آج کل ان کے کلام میں کر رہے ہیں۔ ان کے کلام میں جو مشنوی زوائد ان کی کردار نگاری میں جو تضاد اور ان کی واقعات نگاری میں جو مبالغہ ملتا ہے اس سے ان کے حسن کلام پر ضرور خراب اثر پڑتا ہے۔ محبت کی پہلی نظر میں اس طرح گھائل ہو جانا کہ گھر تک پہنچنا دشوار نظر آنے لگا۔ مرض عشق کا یہ شدت اختیار کر لینا کہ جینے کے لالے پر لگے۔ کوئی سر ہانے آکر رونے لگا۔ کوئی بیٹی سے سر پٹکنے لگا۔ کفن و دفن کی تدبیریں ہونے لگیں گو رکن کو بلایا جانے لگا۔ تابوت اور شامیانہ کا انتظام ہونے لگا۔ جب ذرا طبیعت سنبھلی عزیز و اقربا ایک دوسرے کو مبارکباد دینے لگے عید کی طرح گلے ملنے لگے۔ جب وصل نصیب ہوا تو اتنے محنت مند ہو گئے کہ صنف مخالف بھی چلا آگئی:

دوسرا تیسرا یہ حملہ ہے ایسا سمجھے کہ شہر شملہ ہے

ہیروئن کا شریف خاندان سے ہونا لیکن طور طریق کا ایسا بتانا کہ گویا وہ بھی ان معاملوں میں کچی گولیاں کھیلی ہوئی نہیں ہیں غرض یہ کہ اس قسم کے سناقص شوق کے ہاں اکثر نظر آتے ہیں خواجہ احمد فاروقی نے شوق پر اپنے مضمون میں اس غیر ہم آہنگی کو نہایت مستحسن طریقہ پر اجاگر کیا ہے اس سے شوق کی شاعرانہ شخصیت پر کوئی حرف نہیں آتا۔ ایک بار ان کی کمزوریوں کا احساس ہو جاتا ہے اور ان کے شاعرانہ مرتبہ کا صحیح اندازہ ہو جاتا ہے تو پھر ان کے شعری محاسن اسلوب نگارش کی رنگارنگی، زبان کی صفائی اور حقائق و واقعات کے بیان سے صحیح موزوں اور صحت مند قسم کا لطف حاصل کیا جاسکتا ہے۔ لیکن عطا اللہ صاحب تو ہر نقاد کو غلط اور شوق کو حق بجانب ثابت کرنا چاہتے ہیں ان کے نزدیک تو وہی نقاد قابلِ قدر ہے جو شوق کا مداح ہے۔ اس نقاد کے بھی وہی افکار و خیالات درخورِ اعتنا ہیں جن سے شوق کی تعریف کا پہلو نکلتا ہے۔ چنانچہ انہوں نے نقادوں کی ہر اس معقول رائے سے بے اعتنائی برتی ہے جو شوق کے معائب کو آشکار

کرتی ہے۔ اور شوق کو بے عیب و بے خطا ثابت کرنے کے لیے اور اُس کی غیر ہم آہنگی میں بھی آہنگ
 تلاش کرنے کے لیے ایسی غیر معقول باتیں کہنے سے بھی احتراز نہیں کیا: اس (بہارِ عشق) کی ایک خوبی
 یہ ہے اور بہت بڑی کہ وہ عورت کا رازِ فاش کرتی ہے۔ وہ نسوانیت کی ظاہری معصومیت اور ملکونیت
 رعنائی و پاکیزگی، جمال و جلال، جاذبیت و کہربائیت اور زینت و تمکنت کا پردہ پھاڑتی ہے۔ اور
 بتاتی ہے کہ ایک عورت دیکھنے میں کتنی ہی دلکش و جاذبِ نظر کیوں نہ ہو، مگر اُس کا باطن
 کشف و نجیف، مکروہ و مذموم اور افسردہ و فرسودہ ہوتا ہے۔۔۔۔۔ یہ مشنوی دوسرا نکتہ یہ پیش
 کرتی ہے کہ عورت اس قدر مکار، حیل ساز اور پیچ در پیچ فطرت رکھنے والی ذات ہے کہ صغیر
 تمنا، خواہش اور ماحول کے خلاف اپنی آواز بلند کرنے میں یدِ طولیٰ رکھتی ہے۔ اس امر سے قطع نظر
 کہ عطا اللہ صاحب کا دوسرا نکتہ محض مہمل ہے اور اس میں صرف ایسے الفاظ کا اجتماع ہے جو باہم
 مل کر کوئی معنی پیدا نہیں کرتے۔ عورت کی فطرت کے متعلق ان کے خیالات اس قدر پیش پا افتادہ
 فرسودہ اور عامیانا ہیں کہ انھیں اس شخص کی زبانی سُن کر واقعی حیرت ہوتی ہے جو وہیم جیسے۔ آئن
 اسٹائن اور برگساں کے ناموں سے بھی واقف ہے۔ عورت کی مامتا، اُس کی محبت اور وفاداری
 اُس کی قوتِ برداشت، اور تحمل، اس کا سماجی مقام اور خاندانی حیثیت، اُس کے ازدواجی
 تعلقات کی پیچیدگیاں، رشک، حسد، رقابت اور نفرت، جیسے عام انسانی جذبات میں
 اُس کا ورثہ اور اُن کی نوعیت یہ ایسے مسائل ہیں جن کا احساس بھی عطا اللہ صاحب کو نہیں۔
 ضرورت اس بات کی تھی کہ جدید نفسیاتی علوم کی روشنی میں عورت کی فطرت کا تجزیہ کیا جاتا
 اور عورت کی فطرت کے متعلق جدید علوم کے انکشافات کی تصدیق کہاں تک، مشنویاتِ شوق
 سے ہوتی ہے، یہ بتایا جاتا۔ انسانی فطرت ایسا نازک موضوع ہے جس پر بحث کرتے وقت،
 دو ٹوک باتیں کہنے کی بجائے تحلیل و تجزیہ اور غور و فکر کے ذریعہ اُس کے رموز و اسرار کی نقد
 کشائی کرنی چاہیے۔ ایسی ASSERTIVE اور یک طرفہ باتیں جیسی عطا اللہ صاحب نے
 کی ہیں ہمارے ادبی شعور کو کتنا نقصان پہنچا سکتی ہیں اس کا اندازہ مشکل ہے۔

عطا اللہ صاحب کی زبان سُلجھی ہوئی اور اندازِ بیان صاف اور شگفتہ ہے۔ لیکن کہیں
 کہیں اُن کے یہاں بھی وہ پُر تکلف عبارت، آرائی اور گراں بار تصنیع نظر آتا ہے جس کے

خلاف، خود شوق نے اپنی مشنویوں کے ذریعہ بغاوت کی تھی۔ مثال کے طور پر یہ چند سطور ملاحظہ فرمائیے۔ "اُن کے (شوق کے) عہد میں ایک طرف تو عروسِ نظمِ دل فریب بھولوں کا ہار پہنے ہوئے مسندِ اودھ پر باہمہ تکلف و رعنائی بیٹھی ہوئی قیامت انگیز ناز و ادا کے ساتھ اپنے شیدائیوں کو دعوتِ عشق و عیش دے رہی تھی اور دوسری جانب شہنشاہِ شعرِ نورِ افرازِ رنگار تاج اپنے سر پر کج کیے ہوئے تختِ شاہِ جہانی پر باہزاراں جاد و جلال جلوہ فرما رہے کہ ملکوتی آن بان سے اپنے مشتاقوں کو احکامِ اقتدار سنارہا تھا۔"



اُردو تنقید کا ارتقا

عبادت بریلوی کی تنقیدی نگارشات اُردو ادب میں قابلِ قدر اضافہ ہیں۔ گو انھوں نے اُردو کے قدیم ادب پر بھی ناقدانہ نظر ڈالی ہے لیکن جدید ادب کے تنقیدی تقاضے اور مطاببات ہی نے ان کی توجہ کو اپنی طرف زیادہ مبذول کیا ہے۔ ادب کی جدید تحریکوں اور نظریوں کا کوئی بہم لو اور ادب کی کوئی صنفِ شاعری، افسانہ، ناول، تنقید ایسی نہیں جس پر انھوں نے اپنے زاویہ سے نگاہ نہ ڈالی ہو اور اپنے شعور کی گرفت میں نہ لائے ہوں۔ ان کی تنقید کا میدان بھی نظریاتی زیادہ اور عملی کم رہا ہے۔ لیکن جہاں جہاں ان کی تنقیدوں میں عملی تنقید کے نمونے ملتے ہیں وہ بھی اہم اور بصیرت افروز ہیں۔

”اُردو تنقید کا ارتقا“ ان کا وہ مبسوط اور طویل مقالہ ہے۔ جس میں انھوں نے ہنسایت جامعیت اور استیعاب سے اُردو تنقید کی عہد بہ عہد ترقی کا تاریخی اور تنقیدی حیثیت سے جائزہ لیا ہے۔ عبادت کے تنقیدی نظریہ میں ممکن ہے کوئی زبردست فلسفیانہ گہرائی نہ ہو لیکن اس میں کم از کم اتنی لچک تو ضرور موجود ہے کہ وہ تنقید اور ادب کے مختلف تصورات کو اپنے دامن میں جگہ دے سکے۔ پھر اس نظریہ کی سب سے بڑی خصوصیت یہ ہے کہ یہ بڑا واضح ہدف اور صریح ہے اور اس میں کوئی الجھاؤ اور تضاد نہیں جس کی وجہ سے ان کی تنقید انتشار اور گنگنلاکت سے پاک ہے۔ پوری کتاب میں کسی جگہ ابہام نہیں۔ ہر رائے چچی تلی۔ تجزیہ تشفی بخش اور ہر خیال واضح ہے۔ پوری کتاب داخلی وحدت اور تعمیری سالمیت لیے ہوئے ہے اور آبِ رواں کی مانند

بغیر بیچ و خم کھائے آگے بڑھتی جاتی ہے۔ کتاب کا موضوع اتنا وسیع ہے کہ اس سے واقعی انصاف کرنے کے لیے محض وسیع مطالعہ اور مطالعہ کے دوران میں مرتب کردہ نتائج کو پیش کرنا ہی کافی نہیں بلکہ اُردو تنقید کے اُن عناصر کی شیرازہ بندی بھی لازمی ہے جو تاریخ کے گمنام گوشوں میں بکھرے پڑے ہیں۔ عبادت نے تنقید کے بکھرے ہوئے عناصر اور پھیلے ہوئے مواد کی تدوین و ترتیب میں محنت و کاوش کے ساتھ ساتھ جس تفاوت و سلیقہ اور قرینے سے کام لیا ہے اُس نے کتاب کو تحقیق و تنقید کا ایک گراں مایہ مسودہ بنا دیا ہے۔ گو ان سے پہلے بہت سے نقادوں نے اُردو تنقید کے قدیم و جدید سرمایہ پر مجتہدانہ اور خلاّقانہ مضامین لکھے تھے جس کی وجہ سے عبادت کو بعض ایسی دشواریوں اور کمٹنٹائیوں کا سامنا نہیں کرنا پڑا جو ایک نقاد کو بعض بالکل نئے اور اچھوتے موضوع پر لکھتے وقت پیش آتی ہیں۔ مثلاً کلیم الدین، ڈاکٹر سید عبداللہ، مجنوں، فراق، احتشام، سرور وغیرہ کے تنقیدی کارناموں نے اُردو تنقید کے تاریخی اور تنقیدی جائزہ کے راستہ سے بعض ایسی خسار دار جھاڑیوں کو دُور کیا ہے جنہیں اگر دُور نہ کیا جاتا تو ہر نئے لکھنے والے کے دامن سے اُلجھ جاتیں اور اس کی راہ میں مزاحمت پیدا کرتیں۔ لیکن عبادت سے پہلے کسی نقاد نے اتنے مبسوط طریقہ پر اُردو تنقید کا جائزہ نہیں لیا اور اُن کی کوششیں محض مختصر مضامین اور کتابوں تک محدود رہیں جن میں انھوں نے تنقید کے بعض مجرّد اور جزوی پہلوؤں اور عناصر سے بحث کی۔ ان میں سے اکثر کی تصانیف میں عبادت سے زیادہ ژرف نگاہی، فیکری گہرائی اور تنقیدی سوچ بوجھ پائی جاتی ہے اور وہ امتیازی نوعیت کی حامل ہیں لیکن ان میں سے کوئی بھی تصنیف اُردو تنقید کے تاریخی اور نظریاتی ارتقا کا اتنی وسعت اور ہمہ گیری سے اعاطہ نہیں کرتی جتنی کہ عبادت کی یہ کتاب جو اُردو کے ایک اہم تقاضے کو پورا کرتی ہے۔ اور اُردو ادب کے اس فلا کو پورا کرنے کی ایک کامیاب کوشش ہے جو عرصے سے اس نوعیت کی کتابوں کا منتظر تھا۔

کتاب کے پہلے باب میں عبادت نے تنقید کی تعریف، مفہوم اور اُس کے متعلق مختلف نظریات مغرب میں تنقید کا ارتقا وغیرہ پر سیر حاصل بحث کی ہے۔ یہ باب بہت طویل ہے اور کتاب کے عام موضوع سے کچھ غیر متعلق معلوم ہوتا ہے۔ اس کے باوجود یہ پورا باب نہایت محنت اور فیکری سوچ بوجھ کا پتہ دیتا ہے اور جن مباحث کو اس میں چھیڑا گیا ہے وہ تنقید اور

ادب کے بعض بنیادی تصورات پر روشنی ڈالتے ہیں اور دل چسپ ہونے کے علاوہ معلومات افزا اور فکر انگیز ہیں۔

دوسرے باب میں تنقیدِ قدیم پر روشنی ڈالی گئی ہے اور یہ بتانے کی کوشش کی گئی ہے کہ ما فنِ نقد سے اتنے بے بہرہ نہیں تھے جتنا کہ ہم انھیں سمجھتے ہیں۔ قدما کے تنقیدی تصورات اور معیار ہم سے مختلف ہوں اور ان میں جدید تنقیدی تصورات جیسی گہرائی اور وسعت بھی نہ ہو لیکن اس سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ ان تصورات کا کچھ نہ کچھ وجود ضرور تھا۔ اس زمانہ میں تنقید قائم بالذات صنفِ ادب نہ تھی اسی سبب سے قدما کے ہاں فنِ نقد کے متعین اور مستقل اصولوں کا پتہ نہیں چلتا۔ تنقیدِ قدیم کی روایات کا کھوج عبادت نے تذکروں، مشاعروں میں کیے ہوئے اعتراضات اور ان کے جوابات، استاد کی دی ہوئی اصلاحوں اور تعریف و توصیف کے ان کلمات میں لگایا ہے جن کا اظہار مشاعروں اور ادبی محفلوں میں تمام طور پر ہوا کرتا تھا۔ اس میں شک نہیں کہ ہمارے قدیم تنقیدی تصورات کا شعوری و غیر شعوری اظہار انھیں متفرق ذریعوں سے ہوا کرتا تھا۔ عبادت نے تنقیدِ قدیم کے انھیں منتشر عناصر کو یکجا کر کے قدما کے تنقیدی شعور کا پتہ لگایا ہے۔ ان کی اعتدال پسندی نے اُن کو ان انتہا پسند بیانات سے محفوظ رکھا جو اکثر قدیم سرمایہ تنقید کے بارے میں دیے جاتے ہیں۔ مثلاً ایک طرف کلیم الدین احمد ہیں کہ جنھیں قدیم ادب میں تنقید کا سرے سے وجود ہی نظر نہیں آتا تو دوسری طرف وحید قریشی ہیں جو یہاں تک کہہ دیتے ہیں کہ "خانِ آرزو ازل سے آخر تک ہمارے ادب میں جاری و ساری ہے۔ تنقید کی ابتدا اسی سے ہوئی اور سچ تو یہ ہے انتہا بھی اسی نے کر دی۔" جہاں تک تذکروں کی تاریخی اور ادبی اہمیت کا تعلق ہے ہم ڈاکٹر سید عبداللہ کے ہم خیال ہیں کہ "بلاشبہ یہ تذکرے ہماری ادبی تاریخ کا قیمتی سرمایہ اور ہماری قدیم معاشرت اور تہذیب کی بڑی قابلِ قدر یادگاریں ہیں، لیکن میرے خیال میں ان کی تنقیدی نوعیت محلِ نظر ہے۔ اگر بعض گراں مایہ

تذکروں مثلاً نکات الشعراء تذکرہ نیر حسن۔ تذکرہ ہندی۔ گلشن بے خار وغیرہ میں ہمیں تنقید کے نمونے ملتے بھی ہیں تو وہ مختصر اور شستہ ہیں کہ ان کی حیثیت انتہائی اور استثنائی ہو جاتی ہے اور محض ان کی بنیاد پر قدام کے تنقیدی زاویوں کو متعین نہیں کیا جاسکتا۔ ان بے شمار تذکروں میں جن سینکڑوں شاعروں کا ذکر کیا گیا ہے ان میں سے خال خال ہی ایسے شاعر نکلتے ہیں جن پر مصفاہ اور فکری گہرائی کے ساتھ تنقید کی گئی ہو۔ اکثر شاعروں کو ایک ہی گز سے ناپا گیا ہے اور ایک ہی لب و لہجہ اور انداز میں سب پر خیال آرائی کی گئی ہے۔ اس قسم کی تنقیدوں سے نہ تو تذکرہ نگار کے تنقیدی رویہ کا پتہ چلتا ہے اور نہ ہی شاعروں کی خصوصیات پر کوئی روشنی پڑتی ہے۔ تمام اصنافِ شاعری غزل، قصیدہ، ہجو، مثنوی، مرثیہ وغیرہ پر تذکرہ نگار ایک ہی انداز سے خیال آرائی کرتے ہیں اور ایسی عمومی اور غیر مشکل ABSTRACT رایوں کا اظہار کرتے ہیں کہ معمولی تغیر کے ساتھ ان کا اطلاق ہر صنفِ سخن پر کیا جاسکتا ہے۔ تذکرہ نگار میر اور سودا کے قصائد سحرالبیان اور خواب و خیال کے درمیان فصاحت، سلاست اور زورِ بیان سے ہٹ کر معنویت اور موضوع کے لحاظ سے کوئی ایسا امتیاز روا نہیں رکھتے جس سے ان کی تنقید میں وسعت، انفرادیت، تنوع اور رنگارنگی پیدا ہو سکے۔ قدام کی تنقید میں تجزیاتی کیفیت نہیں ملتی اسی وجہ سے عبادت بھی تسلیم کرتے ہیں قدیم تذکرہ نگاروں کی رائیں ذوقی اور وجدانی نوعیت کی حامل ہیں کلیم الدین احمد ان رایوں کو تنقید ماننے سے انکار کرتے ہیں: ”لیکن یہ محض رائیں ہیں نہ کہ تنقیدی بیانات۔ رائے اور تنقید میں فرق مشرقین ہے۔ کسی کتاب، کسی نظم، کسی شعر کے متعلق ہر شخص کوئی رائے قائم کر سکتا ہے اور ممکن ہے یہ رائے ایک حد تک صحیح بھی ہو۔ لیکن اسے تنقید سمجھنا خام خیال ہے۔“ لیکن عبادت ان تاثرات کو تنقید سمجھتے ہیں۔ اُن کا کہنا یہ ہے کہ آج بھی جب کہ تنقید میں سینکڑوں نئی نئی شاخیں پھوٹ رہی ہیں تاثراتی تنقید کے علمبردار اپنی ڈیڑھ اینٹ کی مسجد الگ بنائے بیٹھے ہیں تو قدام کی ان تاثراتی اور وجدانی رایوں کو تنقید کیوں نہ قبول کیا جائے۔ لیکن ان کا یہ خیال درست نہیں۔ تاثراتی نقاد چاہے وہ آج کے ہوں یا دوسو برس پہلے کے اگر

وہ شاعر کی انفرادیت کو نہیں ابھارتے اور ایسے عمومی تاثرات کو صفحہ قرطاس پر منتقل کرتے ہیں جو کم و بیش ہر بڑے شاعر کے مطالعہ سے لوح دماغ پر منقوش ہوتے ہیں تو ان کی تنقید اعلیٰ پیمانہ کی مدح سرائی بن جاتی ہے تنقید نہیں رہتی۔ ہمارے تذکرہ نگاروں میں تنقید کا شعور ضرور موجود تھا، لیکن اپنی چند در چند مجبوریوں کی وجہ سے وہ اس شعور کا بھرپور اظہار نہیں کر پائے۔ تذکروں کا ریکارڈ و اختصار بھی تنقید میں تجرباتی رنگ پیدا کرنے میں عامل رہا۔ پھر انہوں نے اپنے تنقیدی شعور کی نشوونما شعر کے تخلیقی عمل سے علیحدہ ہو کر نہ کی۔ تنقید تخلیق میں گھل مل گئی، اور اس کا اظہار ذوقی اور وجدانی طور پر ہونے لگا۔ ”اس پورے عہد کی خصوصیت یہ تھی کہ شاعری کو جانچنے کا کوئی سائنٹیفک طریقہ موجود نہ تھا۔ لوگ مذاقِ سلیم پر بھروسہ کرتے تھے۔ اور ہم یہ کہنے کی جرأت نہیں کر سکتے کہ ان کا مذاق ان کی صحیح رہبری نہیں کرتا تھا۔ آج سائنٹیفک طریقوں کی موجودگی میں ہم جن شاعروں کے گردیدہ ہیں وہ اپنے زمانہ میں بھی کچھ تھے فرق صرف اتنا ہے کہ اُس زمانہ میں لوگ صرف آم کھانے سے مطلب رکھتے تھے۔ پیڑ گنے کا کام وہ آنے والوں کے لیے چھوڑ گئے۔“ ہمارا قدیم سرمایہ تنقید گو حوصلہ شکن اور معمولی ہے اور ہم اس کو کسی خاص فخر کے ساتھ پیش نہیں کر سکتے اور جیسا کہ خود عبادت بتاتے ہیں کہ ”تنقید منظم اور مربوط شکل میں موجود ہی نہیں تھی اور جو موجود تھی اُس کو اعلیٰ درجہ کی تنقید نہیں کہا جاسکتا۔“ لیکن اس سے یہ نتیجہ نکالنا غلط ہو گا کہ قدما کے پاس کوئی تنقیدی شعور نہیں تھا۔ یا شعری پرکھ کے کوئی اصول موجود نہیں تھے۔ ”میر کی شاعری کو پسند کرنا اور انہیں خدائے سخن کا لقب دینا ہی بذاتِ خود اس بات کا ثبوت ہے کہ ہمارے یہاں صرف زبان و بیان کی خوبیاں ہی قابلِ توجہ نہیں تھیں بلکہ اخلاقی ثقافتی اقدار بھی بڑی شاعری کے لیے لازمی سمجھی جاتی تھیں۔“

عہد تغیر کی تنقید میں عبادت نے حالی، شبلی اور آزاد کا ذکر کیا ہے۔ یہ دور غدر کے بعد کا

۱۔ انتظار حسین۔ اردو ادب میں روایت اور جدت۔ ماہ نومبر ۱۹۷۲ء۔

۲۔ عبادت بریلوی۔ اردو تنقید کا ارتقاء ص ۱۸۱۔

۳۔ حسن عسکری۔ جھلکیاں۔ ساقی اکتوبر ۱۹۷۲ء۔

دور ہے جب اردو ادب ایک زبردست سماجی انقلاب کے زیر اثر ایک نئی انگریزی لے رہا تھا۔ اس دور نے نئے ادبی اور تنقیدی رجحانات اور نظریات کو جنم دیا اور بہت سی نئی ادبی صنفوں کو نہ صرف پہلی بار روشناس کرایا بلکہ پروان چڑھایا اور اردو ادب کے بعض ویران طاقتوں میں نئے چراغ جلا کر ایسا شاندار جشن چراغاں منایا جس کی تابانی آج بھی ماند پڑنے نہیں آئی۔ یہ دور عناصرِ خمسہ کا دور ہے۔ آزاد، شبلی اور حالی وہ عناصرِ ثلاثہ ہیں جنہوں نے اردو تنقید کی بنیادوں کو استوار کیا۔ حالی کا مقدمہ اردو کی پہلی باقاعدہ تنقید ہے۔ ”شعر العجم“ تنقیدی تحسین کا پہلا غیر فانی نمونہ ہے۔ ”آبِ حیات“ اردو ادب کی پہلی تنقیدی تاریخ ہے۔ ”حقیقی معنوں میں کوئی نئی شاعری بغیر ایک فلسفہ شاعری کے جنم نہیں لے سکتی۔ مقدمہ شعروشاعری نے اس فلسفہ کی ابتدائی منزلوں میں چراغِ راہ کا کام دیا۔“ حالی پہلے نقاد ہیں جنہوں نے تنقید کو ایک جداگانہ صنفِ ادب کے طور پر پیش کیا۔ ان کی تنقید غیر شعوری یا برسبیلِ تذکرہ نہیں ہے۔ انہوں نے شعوری طور پر ادبی ذمہ داری کے ساتھ تنقید کو اپنی جولاں نگاہ بنایا۔ بحیثیت نقاد کے وہ ایک مجتہدانہ اور خلاقانہ شان کے مالک ہیں۔ وہ پہلے نقاد ہیں جنہوں نے ادبی قدروں سے بحث کی۔ تنقید میں فکری عناصر کو سمویا اور اردو کو وہ ناقذانہ صلاحیت اور اسلوب عطا کیا جس سے وہ محروم تھی۔ حالی اور شبلی کی ادبی حیثیت اتنی زبردست اور شاندار ہے کہ وہ باقاعدہ کھٹوس کتابوں کے مستحق ہیں اور ان کا ذکر کا مضامین ان سے پورا انصاف نہیں کر سکتے۔ عبادت نے حالی کی تنقید کی خصوصیات اُس کے اوصاف اور نقائص اور اس کے ادبی اور تاریخی مرتبہ کا نہایت خلوص اور انصاف سے سیر حاصل جائزہ لیا ہے۔ انہوں نے حالی کے جن نقائص کی طرف اشارہ کیا ہے وہ اس قدر معمولی ہیں کہ حالی کی خوبیوں کے مقابلہ میں انہیں آسانی سے نظر انداز کیا جاسکتا ہے۔ شبلی کی تنقید میں جمالیاتی اثرات کی کارفرمائی ہے۔ عبادت کا یہ کہنا ایک حد تک ٹھیک ہے کہ وہ اپنی عملی تنقید میں نقاد سے زیادہ شارح نظر آتے ہیں۔ لیکن اس سے یہ نتیجہ نہیں نکالنا چاہیے کہ ان کی تنقیدیں شرح سے آگے نہیں بڑھتی۔ شبلی کی تنقید بھی تجزیہ ہے۔ لیکن یہ تجزیہ فن کا تجزیہ ہے شاعر کی شخصیت اور ماحول کا نہیں۔ اسی لیے ان کی تنقید بظاہر شرح نظر آتی ہے حالانکہ شعر کے

جمالیاتی پہلوؤں اور فن کارانہ خوبیوں کو جس مہارت اور صنّاعی سے وہ اُجاگر کرتے ہیں وہ ایک عام شارح کے بس کی بات نہیں اُس کے لیے ایک زبردست تنقیدی شعور کی ضرورت ہے۔ شبلی شعلی جمالیات کی منطقی تحلیل کرتے ہیں اور یہ سلیقہ بہت کم نعت ادوں کو ودیعت ہوا ہے۔ وہ ادب کے سماجی بندھنوں اور رشتوں سے بھی واقف ہیں اور شاعر اور صنفِ سخن پر تنقید کرتے ہوئے اس کی عقبی زمین کو نظر انداز نہیں کرتے۔ تاریخ اور معاشرہ کے پس منظر میں وہ شاعر کی انفرادیت کو اس طرح اُجھارتے ہیں کہ ادبی تخلیقات کی سماجی نوعیت معلوم کرنے میں ہمیں بڑی آسانی ہو جاتی ہے۔ ”شعر العجم“ میں صوفیانہ، مدحیہ اور رزمیہ شاعری کے فروغ کے جو تاریخی اسباب انھوں نے بیان کیے ہیں وہ اُن کی تاریخی مبض شناسی پر دلالت کرتے ہیں۔ عبادت نے شبلی کی تنقید کے ان عناصر کو نظر انداز کر دیا ہے اور انھیں ایک شارح کے طور پر پیش کیا ہے۔ جس سے شبلی کی تنقید کا محض ایک رُخ نمایاں ہو رہا ہے۔ اور ان کی پوری شخصیت نظروں سے اوجھل رہتی ہے۔ حالِ اور شبلی کی طرح آزاد نے کسی مستقل تصنیف میں اپنے ادبی اور تنقیدی نظریات کا اظہار نہیں کیا۔ آبِ حیات میں ان کی تنقیدات رطب و یابس سے پاک نہیں۔ اُن کی انشا پردازی اور داستان طرازی نے ان کی تنقید پر غلط اثر ڈالا اور وہ شاعروں کی جیتی جاگتی اور چلتی پھرتی تصویروں کی تعمیر کرتے کرتے بہت سی حقیقتوں کو مسخ کر بیٹھے۔ تنقید کی زبان آسان سلیس اور فلسفیانہ اسلوب لیے ہوئے ہوتی ہے۔ آزاد کی تنقید اُن کے تخیلی مرقعوں میں گم ہو کر رہ گئی۔ حسنِ بیان اور رنگینی اسلوب کو انھوں نے پسند ہی نہیں کیا بلکہ اپنی تحریر میں برتا بھی۔ گو انھوں نے شعر کی ہئیت اور اس کے جمالیاتی پہلو ہی کی طرف زیادہ دھیان دیا اور شعر کو ایک الہامی شے بتایا لیکن انھیں اس کا بھی احساس تھا کہ اُردو شاعری کی تنگ دامانی اور جمود ہئیت پرستی ہی کا نتیجہ ہے۔ ادب کے متعلق ان کے نظریات شاید زیادہ اہمیت نہ رکھتے ہوں لیکن ادبی اصلاح کا جو انھوں نے عملی نمونہ پیش کیا اس کے دور رس اثرات کا ہر شخص معترف ہے کلیم الدین احمد نے آزاد کو تنقید اور تحقیق دونوں میدانوں سے نکال باہر کیا لیکن عبادت نے ان کے معائب پر نظر رکھتے ہوئے ان کے محاسن کا بھی اعتراف کیا اور اُردو ادب میں آزاد کو ان کا صحیح مقام دیا۔ اس سے کون انکار کر سکتا ہے کہ باوجود اپنی تحقیقی اور تنقیدی لغزشوں کے آبِ حیات کا مطالعہ اُردو کے ہر طالبِ علم ناقد اور مؤرخ کے لیے لازم اور ناگزیر ہے۔ عبادت کا یہ کہنا بالکل

درست ہے کہ "آزاد پہلے شخص ہیں جنہوں نے اردو تذکرہ کو ادبی تاریخ کا روپ دیا جس میں تنقید کا بھی خیال رکھا ہے، اور مختلف شعرا پر قائم کی ہوئی رائیں اگرچہ مختصر ہیں۔ اگرچہ اس میں بعض جگہ اُصولوں کو سامنے نہیں رکھا گیا ہے۔ اگرچہ اس میں اکثر جگہ جذباتیت ملتی ہے لیکن یہ رائیں صحیح ہیں۔۔۔ آج بھی نقاد قدیم شاعروں کے متعلق رائے قائم کرنے کے سلسلے میں ان سے مدد لیتے ہیں۔"

آزاد، حالی، اور شبلی آسمان تنقید پر وہ عظیم ستارے تھے جن کے ارد گرد بہت سے چھوٹے موٹے ستارے گھوم رہے تھے۔ مہدی افادی، وحید الدین سلیم، امداد امام اثر، مولوی عبدالحق، سلیمان ندوی، عبدالسلام ندوی وغیرہ کی پرواز حالی اور شبلی جتنی بلند نہ تھی۔ لیکن یہ سب اپنی اپنی جگہ ادب کی خدمت کر رہے تھے اور اپنی دوسری سرگرمیوں کے ساتھ ساتھ تنقید کے لیے بھی کچھ وقت نکال لیتے تھے۔ میدان تنقید میں یہ لوگ کم و بیش حالی اور شبلی ہی کی تنقیدی نگارشات کے خوشہ چیں رہے۔ عبادت نے متبعین کے عنوان کے تحت اول الذکر تین نقادوں کا جائزہ لیا ہے۔ وحید الدین سلیم کی زندگی کا کارنامہ میدان تنقید میں نہیں بلکہ اصطلاحات علمیہ کی ترتیب و تدوین میں ہے۔ اُن کی تنقیدات میں جیسا کہ عبادت بتاتے ہیں تشنگی کا زبردست احساس ہوتا ہے۔ مثلاً تعلیمات پر اُن کا مضمون اردو کے لیے ایک نادر چیز ہوتا اگر اُس میں زیادہ تحقیق و تفتیش اور تنقید سے کام لیا جاتا۔ بحالت موجود وہ ایک بے حد تشنہ اور نامکمل مضمون بن کر رہ گیا ہے۔ یہی حال سودا کی بحویات پر اُن کے مضمون کا ہے جو کچھ سودا نے بحویات نظم کی ہیں۔ اُن کو سلیم نے بغیر تنقید و تبصرہ کے نشر میں بیان کر دیا ہے۔ البتہ میر پر ان کے مضمون میں ایک گوندہ اپج کا پتہ ملتا ہے۔ امداد امام اثر کی سب سے بڑی خصوصیت یہ ہے کہ اُنہوں نے پہلی بار اردو شاعری کے ارتقا کا تنقیدی جائزہ لیا ہے۔ "کاشف الحقائق" اردو شاعری کی پہلی مبسوط تنقید ہے۔ مواد کے پھیلاؤ اور وسعت کے لحاظ سے وہ حالی کے مقدمہ سے دو قدم آگے ہیں۔ لیکن اس تنقید میں وہ گہرائی اور فکری عمق نہیں ملتا جو مقدمہ کا امتیازی وصف ہے۔ امداد امام اثر کی نظریاتی اور عملی دونوں قسم کی تنقید معائب سے پاک

نہیں۔ لیکن وہ فنِ نقد کا شعور رکھتے ہیں اور تنقید کے بعض بنیادی اصولوں سے بھی وقف ہیں۔ انھوں نے اردو شاعری پر تنقیدی زاویہ نظر سے اس وقت ایک کتاب لکھی جب تنقید کا رجحان عام نہیں ہوا تھا۔

مہدی افادی کی شخصیت اردو ادب میں ایک خاص دل چسپی اور کشش رکھتی ہے۔ آج بھی ان کے مکاتیب کی دلاویزی اور مقالات کی دل چسپی اور مخصوص و منفرد اندازِ بیان کی چاشنی تشنگانِ ادب کے کام و دہن کی پیاس بجھاتی ہے۔ جیسا کہ مجنوں گورکھپوری نے بتایا ہے کہ اردو میں وہ پہلے ادیب ہیں جنہوں نے تنقید کو ادبِ لطیف بنایا۔ مہدی کے تنقیدی مضامین اپنی نفاست اور گفتگی کے اعتبار سے ایک امتیازی شان رکھتے ہیں۔ ہر مضمون صاف شفاف اور پُر تکلف طریقہ پر آراستہ و بیارستہ معلوم ہوتا ہے۔ لیکن جہاں تک تنقیدی سرمایہ کا تعلق ہے، مہدی کے مضامین مایوس کن ہیں۔ افادات میں سب سے دل چسپ مضامین وہ ہیں جن میں عناصرِ خمسہ کا ذکر ملتا ہے۔ خصوصاً جو شبلی پر لکھے گئے ہیں۔ عناصرِ خمسہ میں سے بہت سے ان کے ہمعصر رہ چکے تھے اور بعضوں سے ان کے ذاتی تعلقات بھی تھے۔ چنانچہ مہدی کو اپنے ہمعصر ادب پر گیرانی اور گہرائی سے نظر ڈالنے کے کافی مواقع حاصل تھے۔ لیکن انھوں نے اپنے زمانے کے ادب کے سرسری تذکرہ پر ہی قناعت کی اور طائرانہ نظروں سے آگے بڑھ کر کسی موضوع پر جامعیت سے قلم نہ اٹھایا۔ مہدی ادب کی ہر صنف سے دل چسپی رکھتے تھے۔ اور ان کا ادبی مذاق نہایت شائستہ تھا۔ اگر وہ چاہتے تو اپنے معاصرین کا بالاستیعاب جامع مطالعہ پیش کر سکتے تھے لیکن انھوں نے جو کچھ بھی لکھا شوق سے لکھا شغف سے نہیں لکھا۔ چنانچہ ان کے ہاں تنقید کے جو نقوش ملتے ہیں، وہ مہموم اور دھندلے ہیں۔ ان کے مضامین سے وہ ترتیبی عنصر مفقود ہے جو بکھرے ہوئے نقوش میں ربط و تنظیم پیدا کر کے ایک مکمل اور جامع مرقع کی تشکیل کرتا ہے۔ مہدی کی تنقید مبتدیانہ یا طالب علمانہ نہیں ہے لیکن حالی یا شبلی جتنی مجتہدانہ اور فلاحانہ بھی نہیں۔ ان کے ہاں تنقیدی شعور کی جھلکیاں ملتی

ہیں۔ ان کی تنقید میں رچاؤ اور سلیقہ مندی ہے۔ سوچہ بوجھ سنجیدگی اور متانت ہے۔ لیکن وہ گہرائی اور فکری عمق سے عاری ہے۔ اکثر مضامین جواب مضامین اور کتابوں پر تبصروں اور تقریظوں کی حیثیت رکھتے ہیں۔ ان میں جو کچھ بھی تنقید و تبصرہ ہے اس کا انداز تاثراتی ہے۔ ان کی تاثراتی تنقید سستے قسم کی جذباتیت سے آلودہ نہیں ہوتی۔ جذباتی تنقید کے معائب ظاہر ہیں خطیبانہ انداز بیان بے جا تعریف و تحسین اور ایسے توصیفی کلمات کا استعمال جس سے تنقید میں قصیدہ کا رنگ پیدا ہو جاتا ہے۔ مہدی کی تنقید بڑی حد تک ان آلودگیوں سے پاک ہے۔ متانت اور سنجیدگی کی وجہ سے ان تنقیدوں میں توازن اور ہم آہنگی پیدا ہو جاتی ہے، اور ان کے جذبات سیلابی جوش و خروش کے ساتھ بہہ نہیں نکلتے بلکہ سبک خرام موجوں کی مانند آہستہ آہستہ خاموش رفتار سے بہتے رہتے ہیں۔ مجنوں اور فراق کی تاثراتی تنقید میں تخلیقی شان بھی نمایاں ہے۔ مہدی میں تخلیقی تنقید کی صلاحیت ذرا کم ہی تھی۔ ان کی تنقید میں بانگین اور دلربائی ضرور ہے، لیکن کوئی خلاقانہ شان اور آفاقی عنانہ نہیں۔ مہدی ہرزہ گو نہیں تھے لیکن ہرزہ گرد ضرور تھے انھوں نے بہت کم باتیں ایسی کہی ہیں جو انھیں زیب نہ دیتی ہوں۔ فکر اور اسلوب کا جو معیار انھوں نے قائم کیا وہ ان کے تمام مضامین میں جھلکتا ہے۔ لیکن ان کی ہرزہ گردی انھیں کسی ایک موضوع پر مستقل طور پر طبع آزمائی کرنے نہیں دیتی۔ ان کا قلم منزل کا یقین کیے بغیر چل نکلتا ہے اور ادھر ادھر بھٹکتا رہتا ہے۔ وہ اکثر سنجیدہ ادبی مضامین میں بھی بعض ایسے امور کا تذکرہ چھیڑ دیتے ہیں جن کی مناسب جگہ ادبی رسالوں کے ادارے کا کم ہوتے ہیں۔ ایسی باتیں جنھیں ادبی انجمنوں کے اغراض و مقاصد یا ایجنڈوں، ادبی کانفرنسوں کی تجویزوں یا ادبی اداروں کے منصوبوں میں جگہ ملنی چاہیے وہ مہدی کے اہم مصنفین میں جلوہ افروز نظر آتی ہیں۔ وہ تمام عمر اپنے ہم عصر ادیبوں کے لیے منصوبے بناتے رہے لیکن انھوں نے اپنے لیے کوئی منصوبہ نہیں بنایا۔ کوئی راہ عمل متعین نہیں کی۔ کسی ایسے مسلک اور مقصد کو پیش نظر نہیں رکھا جو ان کی ادبی صلاحیتوں میں ترتیب اور تنظیم پیدا کرتا۔ تصنیف اور تنقید کا جو طوفان ان کی طبیعت میں موجزن رہتا تھا اس کو کسی بہتر طریقہ پر کام میں لا کر سرزمینِ ادب کی سیرابی نظم و ضبط سے کرتا اور ان کے مضامین کو اس بہتات نگاری سے پاک رکھتا جس کو وجہ سے ان میں رطب و یابس کے آثار پیدا ہو گئے۔ مہدی کے رشحاتِ قلم ان تمام معائب کے حامل ہیں جو اکثر شوقیہ لکھنے والوں

میں پائے جاتے ہیں۔ اکھنیں معائب کی وجہ سے ان کے اکثر مضامین سے ادبی دل چسپی کا دائمی غمہ مفقود ہو گیا ہے اگر ان مضامین کو قبل از وقت مرنے سے کوئی چیز بچا سکی ہے تو وہ مہدی کی انشا پردازی ہے۔ لیکن انشا پردازی کا خیال آتے ہی اُن کا وہ جہل یاد آ جاتا ہے جو انھوں نے نذیر احمد کے لکچروں کے بارے میں کہا ہے۔ "لیکن ترے الفاظ کتنے ہی خوشگوار لباس میں ہوں نفس مضمون کی شستگی اور رسم طرحی کی کہاں تک تلافی کر سکیں گے" چنانچہ عبادت کا یہ خیال بالکل درست ہے کہ "آزاد کی طرح مہدی کی تنقیدوں میں اسلوب کی طرف توجہ زیادہ رہتی ہے۔ وہ اس کو زیادہ سے زیادہ نکھارنے کی کوشش کرتے ہیں اور اسی وجہ سے تنقید ان کی تحریروں میں ثانوی حیثیت اختیار کر لیتی ہے۔"

تحقیقی تنقید کے سلسلہ میں جن نقادوں کا عبادت نے ذکر کیا ہے ان میں خاص طور پر قابل ذکر مولوی عبدالحق، پنڈت کینتی، حبیب الرحمن شیروانی، حامد حسن قادری، محمود شیرانی اور مسعود حسین ادیب ہیں۔

ان تحقیقی نقادوں میں عبدالحق کا نام سرفہرست ہے۔ عبدالحق کے بارے میں مہدی افاد کا کا یہ خیال آج بھی صداقت لیے ہوئے ہے کہ "یہ (عبدالحق) آج تک باوصف قابلیت اور فلسفیانہ مذاق صرف مقدمات پر ٹالتے ہیں۔ ان کا مصروفِ صحیح کچھ اور تھا۔ ان میں مادہ اختراعی خاصہ ہے۔ مگر قوتِ منیصلہ کی کمی صحافت سے آگے بڑھنے نہیں دیتی۔ حالاں کہ ان کا سلیقہ تحریر سفارشی ہے کہ مستقل تصنیف و تالیف کے سوا یہ کچھ اور نہ کرتے تھے" "دیباچے، مقدمے، تبصرے اور مختلف کتابوں پر مختصر تنقیدیں یہی عبدالحق کا سرمایہ تنقید ہیں۔ ان کی بھی ادب میں اہمیت ہے۔ لیکن بلند اور مہتمم بالشان تنقیدی کارنامہ کے لیے نقاد کو دیباچوں اور تبصروں سے آگے بڑھ کر اپنی تنقید میں کچھ اور وسعت اور عمق پیدا کرنا پڑتا ہے۔ دیباچوں اور مقدموں میں کھل کر بات کہنے کے مواقع نسبتاً کم ہی ہوتے ہیں اور دیباچہ نگار کی توجہ کسی ادبی نظریہ ادیب یا تنقیدی تصور

بہر کوڑ ہونے کی بجائے ایک خاص کتاب پر رہتی ہے اور یہی وجہ ہے کہ کتاب پر تنقید اہم ہونے کے باوجود ادب کی آفاقی اقدار سے محروم رہتی ہے۔ آل احمد سرور کا یہ کہنا بالکل ٹھیک ہے کہ ”دیباچہ یا تعارف کتاب یا صاحب کتاب کا تعارف کرتا ہے۔ اس کی اہمیت کو واضح کرتا ہے۔ اس کی قدر و قیمت متعین نہیں کرتا۔ متعین کرنے میں مدد دیتا ہے۔ مقدمہ اس سے آگے بڑھ جاتا ہے۔ وہ قدر و قیمت بھی متعین کرتا ہے۔ اور قول فیصل بھی پیش کرتا ہے۔ مگر عام طور پر مقدموں میں بالغ نظری سے زیادہ شرافت کا ثبوت دیا جاتا ہے۔“ مقدموں اور تبصروں کی فطری تنگ دامانی نے عبدالحق کو اپنی تنقیدی صلاحیت کے بھرپور استعمال سے باز رکھا۔ ان کی تنقیدیں سلجھی ہوئی ہیں۔ وہ مصنف کی خصوصیات اُس کا تاریخی اور معاشرتی پس منظر اور ادب میں اُس کے صحیح مرتبہ کا بھی شعور رکھتے ہیں۔ اُن کے اسلوب نگارش میں بھی غضب کی سلاست اور روانی ہے۔ لیکن پھر بھی اُن کی تنقیدات میں فکری گہرائی اور تنقیدی ایج کی کمی محسوس ہوتی ہے۔ ان کے متعلق عبادت کی رائے میں تنقید سے زیادہ عقیدت جھلکتی ہے۔ ”خلوص، ہمدردی، وسعت، دُور بینی، تخیل کی بلند پروازی اور احساس کی شدت اور شعور کی بیداری“ ان سب نے مل کر ان کی تنقید کو بہت بلند کر دیا ہے اور وہ اُردو تنقید کی دنیا میں منفرد نظر آتے ہیں۔ ”یہ تنقید سے زیادہ تحسین ہے۔ یہ تمام صفات اگر بیک وقت کسی نقاد میں جمع ہو جائیں تو وہ بہت بڑا نقاد بن سکتا ہے۔ اور عبدالحق فی الحقیقت اتنے بڑے نقاد نہیں۔“ یہ تشریح شبلی کی تشریحی تنقید سے مختلف ہے۔ کیوں کہ شبلی کی تشریح میں تنقیدی پہلو نہیں ہوتا۔ ”شبلی کی تشریح شعر کی تشریح نہیں ہوتی بلکہ فن اور صناعت کی تشریح ہوتی ہے۔ جو ایک زبردست فنی شعور کے بغیر ممکن نہیں اور فن کا شعور بغیر تنقیدی شعور کے ممکن نہیں۔ شعرا لجم فارسی شاعری کی تشریح نہیں بلکہ اُس کی ایک مبسوط تنقید ہے گو اس تنقید کا رنگ جمالیاتی زیادہ اور فلسفیانہ کم ہے۔“

۱۔ آل احمد سرور۔ تنقید کیا ہے ؟ ۲۔ اُردو تنقید کا ارتقا ص ۲۵۵۔

۳۔ اُردو تنقید کا ارتقا ص ۲۵۴۔

اس باب میں عبادت نے اکثر نقادوں کی خصوصیات گنائی ہیں یا ان کے خیالات کو پیش کر دیا ہے لیکن ان خصوصیات اور خیالات پر تنقید و تبصرہ نہیں کیا یا اگر کیا ہے تو دبی زبان سے۔ مثلاً عبد الماجد دریا آبادی کے متعلق لکھتے ہیں کہ ”وہ بغیر مذہب کا سہارا لیے ہوئے ایک قدم بھی آگے نہیں بڑھے۔۔۔ وہ شاعری کو بالکل ایک الہامی چیز سمجھتے ہیں۔ مذہب چونکہ ان کے نزدیک اعلیٰ اقدار کا حامل ہے اس لیے شاعری کے متعلق ان کا یہ خیال کچھ تعجب انگیز نہیں ہے،“ اس نظریہ کے تحت عبد الماجد نے اردو تنقید میں جو اضافہ کیا اس کا جائزہ عبادت نہیں دیتے۔ آگے چل کر لکھتے ہیں: ”اقبال کے متعلق لکھتے ہوئے ایک شعر کی تعریف یوں کرتے ہیں: اور شعر تو یہ کیا ہے اس شعر پر دوسروں کے دیوان قربان ہیں۔ کیا سارے کانگریسی لٹریچر میں اس سے زیادہ کچھ اور مل سکتا ہے۔ کیا بڑے سے بڑے امرانے اس سے زیادہ کچھ اور کہلے۔۔۔“ عبد الماجد کی تنقید کا یہ انداز اس بات پر دلالت کرتا ہے کہ ان کے یہاں تنقید کا تاثراتی رنگ موجود ہے۔“ اس قسم کے ہیجانی اور سطحی رائے دہی کو تاثراتی تنقید کے نام یاد کرنا عبادت کی سادہ لوحی ہے۔ ہر معمولی سمجھ بوجھ کا انسان کسی بھی شعر کے متعلق اس قسم کے الفاظ زبان پر لا سکتا ہے۔ تاثراتی تنقید ہر انسان کیا ہر نقاد کے لیے بھی ممکن نہیں۔ ایسا معلوم ہوتا ہے عبادت عام تعریفی کلمات اور تاثراتی انداز بیان میں کوئی امتیاز روا نہیں رکھتے۔ تاثراتی تنقید تخلیقی تنقید کی ایک شاخ ہے۔ جس میں شاعر کی جمالیات نقاد کے ذریعہ حیاتِ نو پاتی ہے۔ تاثراتی تنقید فکری بیچ اور جمالیاتی بانچن لیے ہوتی ہے۔ عبد الماجد کے یہ الفاظ محض الفاظ ہیں انھیں تاثراتی تنقید سے کوئی واسطہ نہیں۔ عبد الماجد کے متعلق عبادت کا یہ کہنا کہ ”وہ مشرقی تنقید کی طرف اپنے پورے رجحان کا پورا ثبوت دیتے ہیں“ ان کی تنقیدی کم مائیگی کی پردہ پوشی کرنے کا خوب صورت طریقہ ہے۔ ایسے موقع پر ہمیں کلیم الدین احمد بہت یاد آتے ہیں۔ اُن کی بُت شکنی اکثر نقادوں کی بُت پرستی سے زیادہ شعور رکھتی ہے۔ حامد حسن قادری کے ذکر میں بھی عبادت نے ضرورت سے زیادہ سعادت مندی سے

کام لیا ہے۔ "داستانِ تاریخِ اُردو" جس کا ذکر آگے آئے گا، سے قطع نظر نقد و نظر اور تاریخ و تنقید پر وہ فیصلہ موصوف کی وہ کتابیں ہیں جن میں ان کے تنقیدی مشور کے نمونے ملتے ہیں ان کتابوں میں جو کچھ بھی تنقیدات ہیں وہ بڑی مایوس کن اور غیر تسلی بخش ہیں۔ اکثر مضامین میں آگرہ کے گمنام شاعروں کو اپنا لینے کی کوشش کی ہے۔ ان مضامین سے ہمیں کوئی ناقدانہ بصیرت حاصل نہیں ہوتی۔ حامد حسن جیسا کہ عبادت نے بتایا ہے کمرِ قلم کے روایت پسند ہیں لیکن انھیں اپنی روایت پسندی پر فخر ہے۔ اسی روایت پسندی کی وجہ سے وہ ادب اور تنقید کے بعض جدید اور صحت مند تصورات کو قبول کرنے سے قاصر رہے۔ چنانچہ وہ دورِ جدید سے تعلق رکھنے کے باوجود تنقید کے نئے اصولوں سے بے خبر ہیں۔ عبد الماجد ہوں یا حامد حسن قادری، پنڈت کیفی ہوں یا سلیمان ندوی اپنے تمام علم و فضل کے باوجود اُردو ادب اور خصوصاً اُردو تنقید کو انھوں نے اتنا ذخیرہ بھی نہ دیا جتنا کہ ان کے پیش روؤں نے دیا۔ عبد الماجد کا فلسفہ ادبی تنقید میں کوئی خوشگوار نقش و نگار نہ بنا سکا۔ سلیمان ندوی کی تاریخ دانی اور علومِ شرقیہ سے ان کی غیر معمولی واقفیت دنیائے تنقید میں ان سے ایک بھی ایسا کارنامہ (سوائے خیام کے جس میں تنقیدی عنصر بہت ہی کم ہے) نہ تصنیف کر سکی جو شعراِ عجم کے پاسنگ بھی ہو۔ عبدالحق اور پنڈت کیفی کو حالی سے کہیں زیادہ مغربی ادب سے استفادہ کے مواقع ملے لیکن اس سے انھوں نے جتنا فائدہ اٹھایا وہ حالی کے مقابلہ میں بہت ہی کم مایہ ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ یہ لوگ حالی اور شبلی کی تنقیدی روایات پر ہی الکفا کیے بیٹھے رہے اور اس میں کوئی اضافہ نہ کیا۔ پنڈت کیفی کے تنقیدی خیالات و نظریات کے متعلق عبادت کا کہنا ہے کہ وہ "غور و فکر، گہرے مطالعے، مختلف نقادوں کے صحت منداثرات اور مشرق و مغرب کے حسنِ استخراج کا نتیجہ ہیں اور ان کے سائنسی نمک ہونے میں کسی شک و شبہ کی گنجائش نہیں ہے۔" یہاں پر بھی الفاظِ خصوصیات کی صحیح نمائندگی نہیں کرتے۔ محمود شیرانی کے متعلق کہتے ہیں "وہ اپنا میدان صرف تحقیق کو سمجھتے ہیں اور اسی وجہ سے تنقید کی طرف توجہ نہیں کرتے۔ چنانچہ ان کی تنقید میں تشنگی اور گہرائی کی کمی کا احساس ہوتا ہے۔" عبادت نے جن الفاظ میں

پنڈت کیفی کو سراہا ہے وہ اس کے کم ہی مستحق ہیں اور جن الفاظ میں شیرانی کی تنقیدی خدمات کا جائزہ لیا ہے وہ شیرانی کے ساتھ پورا انصاف نہیں کرتے۔ ان تحقیقی نقادوں میں اگر کسی کے ہاں تنقیدی سرمایہ کی فراوانی ملتی ہے تو وہ مسعود حسین ادیب ہیں۔ انھوں نے تحقیق کے ساتھ ساتھ ادب شاعری اور تنقید کے بنیادی اصولوں سے بحث کی ہے۔ لیکن ان میں بھی وہ عظمت اور ناقدانہ شرف نگاہی نہیں ہے۔ جو انھیں اپنے دور کا ممتاز نقاد بنانے کے البتہ جیسا کہ عبادت کہتے ہیں ایک نقاد کی حیثیت سے وہ مسفر و ضرور ہیں۔

اردو تنقید میں مغربی اثرات کا عبادت نے نہایت تفصیل سے جائزہ لیا ہے۔ اور انگریزی تہذیب و تمدن اور تعلیم نے ہمارے معاشرے اور ذہنی تحریکوں کو جس طرح متاثر کیا ہے اس کا تجزیہ تاریخی پس منظروں میں ناقدانہ زاویہ نظر سے کیا ہے۔ اردو تنقید میں مغربی اثرات کی کاروائی حالی ہی کے زمانہ میں شروع ہو گئی تھی اور عبدالحق، پنڈت کیفی وغیرہ کے دور میں ان اثرات نے اور زیادہ گہرائی اختیار کر لی تھی۔ لیکن مغربی اثرات کا دور تو بجنوری، زور اور سرور ہی سے شروع ہوتا ہے۔ سر عبد القادر، عظمت اللہ خاں اور چکبست بھی اسی دور سے متعلق ہیں اور سر عبد القادر اور عظمت اللہ خاں تو مغربی تنقید سے کافی متاثر ہیں۔ عبادت نے ان تینوں نقادوں کو فطرت نگار کہا ہے۔ لیکن انھوں نے فطرت نگار نقادوں کی خصوصیات پر روشنی نہیں ڈالی۔ سمجھ میں نہیں آتا کہ سر عبد القادر وغیرہ کیوں فطرت نگار ہیں۔ ان تینوں نقادوں میں کوئی بھی بڑا نقاد نہیں۔ سر عبد القادر کی حیثیت بھی جیسا کہ عبادت بتاتے ہیں اردو ادب کے ایک محسن کی سی ہے۔ چکبست کا ذکر عبادت نے صرف سات آٹھ سطروں میں کیا ہے جو یقیناً تشریبے اور چکبست کی تنقیدی خدمات کا جیسا چاہیے ویسا اعتراف نہیں کرتا۔ اس میں شک نہیں کہ چکبست اپنے محدود تنقیدی تصورات سے آگے نہ اٹھ سکے اور ان کی تنقید کا رنگ اخیر تک مشرقی رہا لیکن ان میں تنقیدی صلاحیت ضرور موجود تھی۔ گلزار نسیم، داغ اور اودھ پنچ پر ان کے مضامین ان کی تنقیدی قابلیت کی نمائندگی کرتے ہیں۔ ان کے اسلوب اور انداز میں مٹھاس اور بانگپن ہے اور ان کے جملوں کی ساخت میں لکھنوی زبان کی صنعت گری کا کمال جھلکتا ہے۔ گلزار نسیم اور اودھ پنچ پر ان کے بعض مضامین آج بھی رعنائی، جاذبیت اور دلکشی لیے ہوئے ہیں۔ اس کا احساس آل احمد سرور کو بھی ہے چنانچہ وہ لکھتے ہیں ”جو کہ وہ (چکبست) انگریزی

اُردو اور فارسی کے فاضل تھے اور اپنی زبان پر انھیں غیر معمولی قدرت تھی اس لیے ان کے طرزِ تحریر میں ایک خاصی شستگی اور روانی ہوتی ہے۔

عبدالرحمن بجنوری مغربی طرز کے نقادوں میں شاید سب سے زیادہ دل چسپ شخصیت کے مالک ہیں۔ ان کی تنقید نقائص سے پاک نہیں۔ اور ان میں سب سے بڑا نقص یہ ہے کہ وہ اپنی مغربی ادب کی معلومات کو اُردو میں منتقل کرتے وقت بالغ نظری اور ناقذانہ ظرف نگاہی سے کام نہیں لیتے نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ بعض متضاد فن کاروں کے حوالے بغیر کسی داخلی وحدت کے ایک ہی کھونٹی پر ٹنگے ہوئے ملتے ہیں، اور نفسِ مضمون کا لاینفک جزو نہیں بن جاتے۔ اکثر مغربی اور مشرقی ادیبوں سے غالب کا موازنہ اور مقابلہ بھی بے شکاں لیے ہوئے ہے لیکن جب ہم بجنوری کے زمانے کا خیال کرتے ہیں تب مغربی تہذیب اور تمدن زندگی میں بُری طرح سرایت کر گئی تھی اور بجنوری کو ہم مجبور پاتے ہیں۔ ان تمام نقائص سے قطع نظر جو اس زمانے میں اکثر نقادوں میں پائے جاتے ہیں، جب ہم محاسنِ کلام غالب کا جائزہ لیتے ہیں تو وہ بھی ہمیں جیسا کہ مختار صدیقی بتاتے ہیں۔ "تخیلی اور تخلیقی تنقید کا اولین کارنامہ" نظر آتا ہے۔ ان کے ہاتھوں تنقید خشک، بیجان فارمولا یا بے حس پیمانہ نہ رہی۔ ایک دل چسپ ذہنی رفیق بن گئی۔ یہ شعر کے بچے نہیں کرتی۔ شعر کو شعر بناتی ہے، عبادت نے بجنوری کے محاسن و معائب اور تنقیدی خصوصیات کا تفصیل سے جائزہ لیا ہے لیکن اُن کی نظر میں "محاسن" کا وہ تعارفی جملہ جس سے بجنوری دیوانِ غالب کو روشناس کراتے ہیں: — "ہندوستان کی الہامی کتابیں دو ہیں۔ ایک وید مقدس اور دوسری دیوانِ غالب" اچھی تنقید کا نمونہ نہیں۔ میرے خیال میں اس جملہ کی غیر فانی مقبولیت ہی اس کی انتقدی صداقت کی ضامن ہے۔

مغربی طرز کے نقادوں کا دوسرا گروہ ہے جو تنقیدی شعور کے فقدان اور اپنی طالب علمانہ ذہنیت کی وجہ سے اُردو تنقید میں کوئی معتد بہ اضافہ کرنے سے قاصر رہا۔ زور، سردی

۱۔ تنقیدی اشارے۔ آل احمد سرور ص ۱۱۲۔ ۲۔ اُردو کا انتقدی سرمایہ، مختار صدیقی، جاوید نمبر ۸۔
۳۔ تنقیدی اشارے۔ آل احمد سرور ص ۱۱۲۔

اور حامد اللہ افسر نے بھی مغربی تنقید کا اثر قبول کیا لیکن تخلیقی، اختراعی اور مجتہدانہ صلاحیت کی عدم موجودگی کی وجہ سے وہ اپنے مطالعہ میں کوئی ترتیب پیدا نہ کر سکے۔ اور مفید نتائج پیدا کرنے سے قاصر رہے۔ نقد الادب، روح تنقید اور دنیا کے افسانہ مغربی ادب کو ٹھیک طور پر مضمّن نہ کر سکنے کی وجہ سے کھٹی ڈکاریں معلوم ہوتی ہیں۔ حالی اور شبلی بقول پڑھ کر بہت سوچ سکتے تھے۔ زور اور سرور کا بہت پڑھ کر بھی کچھ نہ سوچ سکے۔ یہ نقاد کالج سے نکل آئے لیکن ان کی طبیعت میں کالج کی گھٹی گھٹی ادبی فضا اور طالب علمانہ ذہنیت کے اثرات بدستور موجود رہے۔ زور ہوں یا سرور می یا حامد اللہ افسران کے پاس کوئی ایسا ادبی نکتہ نظر نہیں جس کے ذریعہ ادبی تصورات کی چھان بین کی جاسکے۔ کوئی ایسی تنقیدی کسوٹی نہیں جس پر مختلف تنقیدی نظریات کو پرکھ سکیں۔ شعر کا ہر نظریہ، ادب کی ہر تعریف، تنقید کا ہر اصول ان کے دماغ میں جگہ پاسکتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے ہاں ایک ہی مکتبہ پر متعلق اور غیر متعلق اور اکثر اوقات متضاد اور مخالف اقوال کا اجتماع ملتا ہے۔ وہ مختلف تصورات اور اقدار کو جانچنے کی اہلیت نہیں رکھتے۔ وہ ایک ایسے میزبان کی مانند ہیں جس میں مہانوں کی مزاج شناسی کی صلاحیت نہ ہو اور جو مختلف طبائع اور متضاد مزاج کے لوگوں کو ایک جگہ مدعو کر کے تمام دعوت کا لطف غارت کر دے۔ ان کتابوں میں ربط و ضبط، تسلسل اور تنظیم کا بری طرح فقدان ہے۔ ان میں کوئی وحدت اور مرکزیت نہیں اور وہ اقوال زریں کا مجموعہ دکھائی دیتی ہیں۔ قوت استقرائی کی کمی کی وجہ سے وہ ان اقوال اور مباحث سے کوئی نتائج اخذ نہیں کر سکے۔

روح تنقید، دنیا کے افسانہ اور نقد الادب اسی زمانہ میں لکھی گئی ہیں۔ جب اردو تنقید میں کافی وسعت پیدا ہو چکی تھی لیکن ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ان کتابوں کے مصنفوں نے اپنے پیشرو تنقیدی کارناموں سے کوئی استفادہ نہیں کیا۔ روح تنقید کی پریشان نگاری کا احساس عبدالحق سے لے کر آل احمد سرور تک سب نقادوں کو ہے۔ لیکن آج بھی نقادوں کا ایک طبقہ ایسا ملتا ہے جو روح تنقید کو ایک اہم تنقیدی تالیف سمجھنے پر مہر ہے۔ چنانچہ عبدالشکور اس کتاب کے بارے میں ایک جگہ لکھتے ہیں "سنگڑ میں اس کا چوتھا ایڈیشن

شائع ہوا تھا۔ مختلف یونیورسٹی کے نصاب میں بھی شامل ہے اور یہ قدر و منزلت کی نگاہ سے دیکھی جاتی ہے۔ "میرے خیال میں جس زبان کا تنقیدی ادب روح تنقید کو اپنا سکتا ہے اس کی ناقدانہ سوجھ بوجھ مشکوک ہے۔ عبد الشکور آگے چل کر ایک اور جگہ لکھتے ہیں "اسی لیے ہمارا یقین ہے کہ روح تنقید انگریزی کے ایم اے کے طلب کار کے لیے بڑی مفید ہوگی۔" میرا خیال اس سے بالکل مختلف ہے۔ انگریزی کا کوئی بھی طالب علم اس کتاب کی مدد سے اگر تنقید کے پرچہ میں کامیاب ہو جائے تو یہ کتاب بہت بڑا معجزہ ہوگا۔ میرے اس خیال کی صداقت کے لیے ہم روح تنقید کے جستہ جستہ بیانات پر ایک طائرانہ نظر ڈالیں۔ چھٹے باب میں زور صاحب ایک جگہ لکھتے ہیں "نقاد کو گزشتہ نقادوں کی طرح تنقید کا بغور مطالعہ کرنے کے بعد غیر جانبداری کے ساتھ تصنیف یا مصنف پر محض فیصلہ صادر کرنا چاہیے۔" لیکن آگے چل کر وہ اس خیال کی تردید کرتے ہیں۔ فرماتے ہیں کہ "نقاد کا کام صرف باضابطہ فیصلے صادر کر دینا نہیں ہے۔ اس کو تو مصنف کے ساتھ من تو شدم تو من شدی ہوجا چاہیے۔" ایک جگہ وہ لکھتے ہیں کہ نقاد کو معائب پر بھی نظر رکھنی چاہیے۔ لیکن دوسری ہی جگہ وہ ایڈٹس کے اس خیال سے متفق نظر آتے ہیں کہ "صحیح نقاد وہی ہے جو خوبیوں پر نظر رکھتا ہے اور معائب کو چھپانے کی کوشش کرتا ہے۔" پوری کتاب اس قسم کے متضاد بیانات سے بھری پڑی ہے۔ چوتھے اور پانچویں باب میں زور صاحب نے ادب کی تعریف، ادب کے مقصد، اظہار صداقت، ادب اور سائنس وغیرہ قسم کے اہم موضوعات پر بحث کی ہے۔ ادب اور آرٹ کے یہ ایسے مسائل ہیں جنہیں کسی ناقدانہ شعور کی عدم موجودگی میں زیر بحث لا کر کوئی مفید نتائج برآمد نہیں کیے جاسکتے۔ ان مسئلوں پر اختلاف رائے کی کافی گنجائش ہے اور دنیا بھر کے نقادوں اور فن کاروں میں ان مسئلوں پر شدید نظریاتی اختلاف پایا جاتا ہے۔ جب ایسے ہی مختلف رائے نقادوں کے متضاد بیانات کو یکجا کر دیا جائے تو پراگندگی اور نزولیدگی لازمی ہے۔ روح تنقید کے دوسرے حصے میں زور صاحب نے مختلف ممالک میں تنقید کے ارتقا کا جائزہ لیا ہے۔ اتنے کثیر مواد کو یک پاس ساٹھ صفحات میں بیان کرنا غیر ممکن ہے۔ انجام کار ہر نقاد اور نظریہ کار کو نامکمل اور الجھا ہوا لگتا ہے۔

تسلل ہوتا ہے لیکن تنقیدی ارتقا کے اس جائزہ میں کوئی تسلل نہیں۔ زور صاحب نے ہر ملک اور ہر زمانہ کے تنقیدی ادب کا جائزہ لینے کی کوشش کی ہے۔ لیکن وہ اس میں کامیاب نہیں ہوئے۔ وہ کسی بھی ملک اور زمانہ کی تنقیدی فضا کا دھندلا سا عکس بھی پیش نہیں کر سکے۔ پلوٹارک پر صرف چھ سطریں ملتی ہیں۔ روس کو صرف تین سطروں میں پٹایا گیا ہے۔ جرمنی کے تنقیدی ادب کا ذکر صرف نصف صفحہ میں ملتا ہے۔ ڈرائڈن، پوپ جانسن وغیرہ کے بارے میں صرف دوسرے نقادوں کی رائیں نقل کر دی ہیں اور ان میں سے بھی اکثر رایوں میں کوئی خاص بات نہیں ملتی۔ پھر ان نقادوں کے نمونہ تنقید کے طور پر ان کی تنقیدات سے ایک دو عبارتیں ترجمہ کر کے پیش کر دی ہیں۔ گویا نقادوں کا نہیں شاعروں کا ذکر ہو رہا ہے۔ اس سے زیادہ مضحکہ خیز صورت حال وہاں پیش آتی ہے جہاں زور صاحب پندرہویں صدی کی اہل سیرٹ سے واقف ہونے کے لیے اس دور کے مشہور انشا پردازوں کی تنقیدوں سے صرف ایک ایک جملہ نمونے کے طور پر پیش کرتے ہیں۔ بیسویں صدی کی تنقیدی فضا کو انھوں نے صرف دس صفحوں میں پیش کیا ہے۔ انھوں نے اس صدی کے "نمائندہ" نقادوں کے نام لکھ کر ان کے آگے نقادوں کا ایک ایک قول نموناً پیش کر دیا ہے اور اس طرح ان کی نقادانہ حیثیت پر روشنی ڈالی ہے۔ عبادت نے روح تنقید کی خامیوں کی طرف جو کچھ اشارے کیے ہیں ان میں سے اکثر عبدالحق اور کلیم الدین احمد سے منقول ہیں۔ انھوں نے زیادہ توجہ کتاب کے خصائص ہی کو بیان کرنے کی طرف دی ہے۔ عبادت سے ہم ان خصائص کا بیان ہی نہیں چاہتے بلکہ یہ بھی چاہتے ہیں کہ وہ ان خصائص کی قدر و قیمت بھی متعین کریں۔ ایسی تنقیدی تصنیفوں کی حوصلہ شکنی کچھ زیادہ ہی سخت الفاظ میں کرنی چاہیے تھی۔ زور کی عملی تنقید کے بارے میں عبادت کا یہ کہنا بالکل درست ہے کہ "ڈاکٹر زور نے اصولوں پر سختی کے ساتھ عمل کیا ہے اسی لیے ان کی تنقید بڑی حد تک میکانیکی ہو کر رہ گئی ہے اور ریاضی کی ایک شکل معلوم ہوتی ہے۔ ان کا (زور کا) انداز بیان ایسا نہیں ہوتا جو پڑھنے والے کے لیے دل چسپی کا باعث بن سکے اور نہ ان کی زبان میں کوئی رس ہوتا ہے نہ خیالات میں کوئی جمالیاتی عنصر پایا جاتا ہے۔"

عبدالقادر سروری کی کتاب ”دنیاۓ فسانہ“ بھی ان تمام کمزوریوں کی حامل ہے جن کا ذکر روح تنقید کے سلسلے میں گذر چکا ہے۔ لیکن سروری کو محض دنیاۓ فسانہ کی بنیاد پر جانچنا ٹھیک نہ ہوگا۔ ان کی ایک اور اہم تصنیف ہے ”جدید اردو شاعری“ جو اپنی چند در چند خوبیوں کی وجہ سے کافی مقبول ہے۔ لیکن اس کتاب میں بھی تنقیدی شعور ناقص ہے۔ اور سروری سے جا بجا فاش ناقدانہ لغزشیں سرزد ہوئی ہیں۔ حسن عسکری نے اس کتاب پر نہایت بصیرت افروز تبصرہ کیا ہے جو نیا دور نمبر ۱۲ میں شائع ہوا ہے۔ یہ کتاب بڑی سسلجھی ہوئی ہے اور اُنکی نزولیدگی سے پاک ہے جو ہمیں دنیاۓ فسانہ میں نظر آتی ہے۔ اس میں اردو شاعری کی اصنافِ سخن کے بارے میں بعض مفید معلومات بھی بہم پہنچائی گئی ہیں۔ لیکن کتاب کی حیثیت تنقیدی سے زیادہ تاریخی اور معلوماتی ہے اعلیٰ تنقیدی عناصر سے یہ بھی محروم ہے۔

ڈاکٹر عبداللطیف اور کلیم الدین احمد کا ذکر بھی عبادت نے مغربی طرز کے نقادوں کے سلسلے میں کچھ آگے چل کر کیا ہے۔ ڈاکٹر عبداللطیف کے بارے میں عبادت کی رائے یہ ہے۔ ”ڈاکٹر عبداللطیف کی تنقید میں گہرائی اور غور و فکر کے عناصر بہت کم ہیں۔ وہ بیکار باتیں بھی کرتے ہیں۔ اُن کے ہاں جذباتیت نظر آتی ہے۔ وہ غلط رائیں قائم کرتے ہیں۔ غرض یہ کہ اُن کی کوئی کل سیدھی نہیں ہے۔“ ڈاکٹر عبداللطیف بہکے ہوئے نقاد ضرور ہیں لیکن یہ کہنا کہ ان کی تنقید میں گہرائی اور غور و فکر کے عناصر کم ہیں، درست نہیں۔ کلیم الدین احمد کو بھی عبادت نے نہایت سخت الفاظ میں یاد کیا ہے ”کلیم الدین احمد میں تنقید کی بڑی صلاحیت تھی۔ لیکن ان کی جذباتیت اور بدگمانی اُن کو لے ڈوبی۔ جس سے وہ کہیں کے نہ رہے۔“ میرا خیال ہے کہ کلیم الدین احمد باوجود اپنی کمزوریوں کے اردو کے بہترین نقادوں میں شمار کیے جاسکتے ہیں اور اردو کے تنقیدی سرمایہ میں جو کچھ انھوں نے اضافہ کیا ہے وہ ناقابلِ فراموش ہے۔ کلیم الدین میں بعض شدید کمزوریوں کا پتہ چلتا ہے۔ وہ ایک جابر نفاد ہیں۔ ان کے تنقیدی فیصلوں میں نادری عتاب اور فرعونیت ہوتی ہے۔ ان کی رایوں میں قطعیت اور انتہا پسندی ہوتی ہے ان کی تنقید میں اعصابی ہیجان اپنے شباب پر ہوتا ہے۔ ان تمام نقادوں کے باوجود ان کی تنقید میں گہرائی اور اُتج ہے۔ اُن کے دلائل کھوس اور اُن

کے فیصلے بے لاگ ہوتے ہیں۔ اُن کی رائیں قطعی ہیں۔ لیکن ساتھ ہی ساتھ معقول بھی ہیں۔ انھوں نے بعض عظیم اور مقدس بُتوں کو توڑا لیکن جیسا کہ آل احمد سرور بتاتے ہیں: "یہ بُت شکنی اُس بُت پرستی سے بہتر ہے جو ذہن کو مقید اور محدود کر دیتی ہے اور کسی بڑے ادیب کے خلاف ایک حرف بھی سُننا گوارہ نہیں کرتی"۔ عبادت اُن کے متعلق لکھتے ہیں: "اُن کی تنقید میں ہمدردی کا عنصر نام کو نہیں ملتا۔ خلوص کی بھی کمی نظر آتی ہے۔ مخالفت ان کا شیوہ ہے۔ مکمل تحمل سے اُن کی تنقید محروم رہ جاتی ہے۔ وہ بہت جلدی رائے قائم کرتے ہیں۔ اسی وجہ سے اُن کی زیادہ تنقیدی رائیں اکھڑی اکھڑی سی معلوم ہوتی ہیں"۔ یہ تمام نقائص کلیم الدین کی تنقید میں ہمیں نظر آتے ہیں۔ لیکن ان نقائص کے باوجود اُن کی تنقید میں تجزیاتی گہرائی اور ناقدرانہ چھان بین بدرجہ اتم موجود ہے۔ ہم اُن کے فیصلوں سے متفق نہ ہوں، لیکن ہم اُن کے تجزیوں کی بے لاگ صداقت سے ضرور متاثر ہوتے ہیں۔ اُردو شاعری، اُردو تنقید اور اُردو داستان کا انھوں نے جس مبسوط پیرایہ میں تنقیدی جائزہ لیا ہے اس سے بعد کے بہت سے نقادوں نے استفادہ کیا ہے۔ خود عبادت نے کتاب کی تالیف میں "اُردو تنقید پر ایک نظر" سے جو مدد حاصل کی ہے وہ انھیں کسی اور کتاب سے نہیں مل سکی۔ تجزیوں، فیصلوں اور رایوں کے قائم کرنے میں عبادت نے اس سے بہت کچھ استفادہ کیا ہے یہی نہیں بلکہ بعض ادوار ابواب اور عنوانوں کی تقسیم اور ترتیب میں بھی عبادت نے "اُردو تنقید پر ایک نظر" سے کافی اثر قبول کیا ہے۔ اور یہ حقیقت بھی ہے کہ اُردو تنقید کے ارتقا کا جائزہ کلیم الدین کی کتاب اور ان کے بعض اصول اور رایوں کو نظر انداز کر کے نہیں لیا جاسکتا۔ یہ کس قدر تعجب کی بات ہے کہ عبادت بعض معمولی اور سطحی قسم کے نقادوں کے ذکر میں لگ گئے لیکن کلیم الدین پر محض تنقیدی نظر ڈالی اور ان کے محاسن کو ایک قلم نظر انداز کر گئے۔ ہمیں عبادت سے اُمید تھی کہ وہ کلیم الدین کے وسیع نظریوں، جائزوں اور رایوں پر ہمدردی سے غور کریں گے۔ لیکن یہ دیکھ کر بڑی مایوسی ہوئی کہ انھوں نے اپنی تنقید کو محض عیب جوئی تک محدود رکھا۔

تاثراتی اور جمالیاتی تنقید کے بارے میں عبادت نے جو کچھ لکھا ہے وہ ایک طرف
 تعصبانہ ذہنیت کا آئینہ دار ہے۔ تاثراتی تنقید کے بارے میں اُن کے بیانات پڑھنے
 سے محسوس ہوتا ہے کہ تاثراتی تنقید محض نقائص اور معائب کا انبار ہے اور تنقید کا ایک
 بگڑی ہوئی شکل۔ ان کے نزدیک تاثراتی تنقید کا مقصد محض حفظ حاصل کرنا ہے۔ "اس
 دبستان کی خصوصیات یہ ہیں کہ تنقید نگاران خصوصیات کا اظہار کرتا ہے جو کوئی تخلیق اس
 کے دل و دماغ پر چھوڑتی ہے... اُس کا انداز تنقید کچھ اس قسم کا ہوتا ہے کہ فلاں نظم مجھے
 پسند ہے۔... اس میں ابتدائے آفرینش کے وحشی انسان کی نفسیات کی خصوصیات پوری
 طرح موجود ہیں۔ وحشی انسان بھی مختلف چیزوں کو دیکھ کر خوش ہوتا تھا۔ اس خوشی کے
 اظہار کے لیے اس کے پاس الفاظ نہیں تھے۔ اس لیے وہ اشاروں سے کام لیتا تھا۔" یہ خیالات
 تاثراتی تنقید کی بعض سطحی خصوصیات کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ تاثراتی تنقید "پسند" کی
 نفسیات کا تجزیہ ہے۔ یہ "پسندیدگی" کے اسباب و علل کی تلاش ہے۔ یہ پسند کے نفسیاتی
 اور جمالیاتی محرکات سے بحث کرتی ہے۔ یہ محض واہ نہیں کرتی۔ یہ محض "ماشا اللہ کیا شعر کہا
 ہے گویا تخیل کے آسمان سے مضامین کے تارے توڑ لائے ہیں" والی بات نہیں کرتی۔ یہ شعر
 کے جمالیاتی محاسن کو (جنہیں ایک عام آدمی صرف محسوس کرتا ہے) شعور کی سطح پر لاتی ہے۔ یہ
 فن کی تحلیل کرتی ہے۔ یہ ہمارے ادبی مذاق کی تہذیب کرتی ہے۔ ہمارے فنی شعور میں نکھار
 پیدا کرتی ہے۔ اور ہماری جمالیاتی حس کو جلا بخشتی ہے۔ تنقیدی تحسین ہی کے ذریعہ بہت
 سے کھوئے بسرے شاعر حیات نو پاتے ہیں اور بہت سے گمنام فن کاروں کو مقبولیت ملتی
 ہے۔ واہ تو ہر شخص کر سکتا ہے لیکن تاثراتی تنقید ہر نقاد کے بس کا روگ نہیں۔ اس میدان
 میں اچھے سے اچھے نقاد نے ٹھوکریں کھائی ہیں اور بہکے ہیں۔ بہر حال اس میں قصور تنقید کا کم
 اور نقادوں کا زیادہ ہے۔ غزل کی طرح تاثراتی تنقید بنا بھی سکتی ہے اور بگاڑ بھی سکتی ہے۔
 یہ ایک حقیقت ہے کہ تاثراتی تنقید کی عدم موجودگی میں تنقید تاریخی، گہرائی، سیاسی اور

اقتصادی مقالہ تو بن سکتی ہے لیکن اُسے ادبی تنقید بنانے کے لیے اُس میں تخلیقی اور جمالیاتی عناصر کو سمونا ہی پڑے گا۔ بہتر ہوتا اگر عبادت تاثراتی تنقید کے تاریک پہلوؤں کے ساتھ ساتھ روشن پہلوؤں کو بھی پیش کرتے۔

نیاز، فراق اور مجنوں تاثراتی تنقید کے نمایاں علم بردار ہیں۔ ان تینوں نقادوں کے ہاں تاثراتی تنقید کی اچھی اور بُری دونوں مثالیں ملتی ہیں۔ رطب و یابس تینوں کے ہاں پایا جاتا ہے۔ جو بات فراق، مصحفی والے مضمون میں پیدا کر سکے تھے وہ ذوق والے مضمون میں پیدا نہ ہو سکی۔ جس خوبی اور عمدگی سے مجنوں نے میر کی شاعری کے حُسن کو اجاگر کیا اُس خوبی سے وہ آتشی غازی پوری کے تغزل کو اجاگر کرنے سے معذور رہے حقیقت یہ ہے کہ تاثراتی تنقید کی کامیابی کا دار و مدار نقد کے ساتھ ساتھ ان ادیبوں اور شاعروں پر بھی ہوتا ہے۔ جن پر نقد خامہ فرسائی کرتا ہے۔ اگر خود شاعر ہی تاثر اور اثر انگیزی سے محروم ہے اور اس کا کلام فنی عظمت سے محروم ہے تو تنقید کا بے جا مدح سرائی اور تحسین گوئی بن جانا ناگزیر ہے۔ اگر نقد کے تاثرات اور اہترانہی اور تسامات کی تصدیق شاعر کے کلام اور خصوصاً اُن اشعار سے جو نقد مثلاً پیش کرتا ہے نہیں ہوتی تو پھر پڑھنے والوں پر اس تنقید کا کوئی اثر نہیں ہوتا اور نقد ایک مضحکہ خیز صورتِ حال کا شکار ہو جاتا ہے کیونکہ قارئین محسوس کرنے لگتے ہیں کہ نقد شاعر میں وہ عناصر تلاش کر رہا ہے جو فی الواقع اس میں موجود نہیں۔ فراق اور مجنوں کی ایک خصوصیت یہ بھی ہے کہ وہ بنیادی طور پر تاثراتی نقد ہونے کے باوجود ادب کی سماجی اور معاشرتی نوعیت کا بھی شعور رکھتے ہیں۔ فراق نے کم اور مجنوں نے بہت زیادہ ادب کی اشتراکی اقدار کو اپنا یا ہے اور ترقی پسند تصورات کی تشکیل میں انھوں نے بہت آگے بڑھ کر حصہ لیا ہے۔ نیاز، فراق اور مجنوں نے اردو کے بعض بھولے بسرے شاعروں کی تنقید کی ہے۔ CRITICAL APPRECIATION لکھ کر انھیں پھر سے مقبول بنایا۔ اکثر شاعروں میں مقبولیت کے عناصر موجود تو ضرور ہوتے ہیں لیکن وہ خوابیدہ نغمہ کی طرح آتشِ نوا منفی کے منتظر رہتے ہیں جو انھیں مضرب کی ایک ہلکی سی جنبش کے ذریعہ بیدار کر دیتا ہے۔ فراق کے بارے میں عزیز احمد کا یہ جملہ کس قدر بیخ ہے۔ "فراق گورکھپوری کا بڑا

کمال یہ ہے کہ وہ ادبی تنقید میں بجلی کے تار سے پُرانی موم بتیاں جلاتے ہیں، مصحفی اور فانی پر ان کے مضامین اُردو تنقید کا گراں قدر سرمایہ ہیں۔ ان تینوں نقادوں کا عبادت نے نہایت ہمدردی اور خلوص سے جائزہ لیا ہے۔ نیاز کے متعلق ان کی یہ رائے بالکل ٹھیک ہے کہ "وہ تشریح کرتے ہیں تجزیہ نہیں کر پاتے اور ان کا انداز ای کی تعریف و تنقیص کا مجموعہ بنا دیتا ہے۔"

بیس زمانہ میں نیاز، فراق اور مجنوں اپنی تنقیدی نگارشات کی وجہ سے مرکزِ توجہ بنے ہوئے تھے اسی زمانہ میں ترقی پسند تحریک نے بال و پر نکالے۔ ۱۹۳۵ء سے اس تحریک نے ایک منظم صورت اختیار کر لی اور اس کا حلقہ اثر اتنا وسیع ہو گیا کہ اُردو ادب کی تقریباً تمام اصناف اس سے متاثر ہوئیں۔ اُردو تنقید میں اس تحریک سے ایک نئے دور کا آغاز ہوا ہے اور ادب زندگی اور سماج کے نئے تصورات اور نظریات سے اُردو تنقید شناسائی حاصل کرتی ہے۔ فراق اور مجنوں ان ادبی قدروں کو قبول کرتے ہیں۔ ترقی پسند تنقید میں آج بھی قابلِ احترام نام مجنوں کو رکھ دینی ہی کا ہے۔ ان کے بعد اختر رائے پوری، احتشام حسین اور سجاد ظہیر ترقی پسند تنقید کے نمائندہ علم بردار ہیں۔ عبادت نے ان سب نقادوں کا تفصیل سے جائزہ لیا ہے سجاد ظہیر میں ذہانت اور ادبی سوچ جو حجب کا مادہ کافی موجود ہے۔ انھوں نے تنقید کی طرف مستقل توجہ نہیں کی ورنہ وہ اُردو کے ایک ممتاز نقاد ہوتے۔ ڈاکٹر عبد العظیم کی تنقیدیں وصفی اور مقداری دونوں حیثیتوں سے کم ہیں۔ عبادت نے ڈاکٹر عبد العظیم کی تنقید کی خصوصیات کو بیان کیا ہے ان خصوصیات پر تنقید نہیں کی۔ ڈاکٹر عبد العظیم کی تنقیدوں میں ژرف نگاری اور فکری گہرائی کے آثار ابھی تک نمایاں نہیں ہو پائے ہیں۔ اختر رائے پوری کا مضمون "ادب اور انقلاب" اردو میں مارکسی تصوراتِ ادب کو روشناس کرانے کی پہلی کامیاب کوشش ہے۔ اور اس لیے اُردو تنقید میں سنگ میل کی حیثیت رکھتا ہے۔ لیکن یہ مضمون بھی لغزشوں سے پاک نہیں ہے۔ لیکن ان جزوی خامیوں

۱۔ جدید اُردو تنقید۔ عزیز احمد رسالہ سویرا نمبر ۱۷۱ اُردو تنقید کا ارتقا۔ ص ۲۶۲۔

۲۔ ادب اور انقلاب۔ آفتاب احمد رسالہ کتاب جلد ۴ نمبر ۱۲۔

کے باوصف وہ اردو کے ایک اچھے نقاد ہیں اور انھوں نے سب سے پہلے اشتراکی زاویہ نگاہ سے اردو ادب کو سماجی پس منظر میں پرکھنے کی کوشش کی۔ عبادت نے اختر رائے پوری کی تنقیدی خصوصیات کو تفصیل سے بیان کیا ہے۔ بہتر ہوتا اگر وہ اختر رائے پوری کی تنقید میں جو تناقض اور تضاد کے آثار دکھائی پڑتے ہیں انھیں بھی زیر بحث لاتے۔ احتشام حسین کے بارے میں عبادت کی رائے متوازن ہے۔ احتشام کی ابتدائی تنقیدوں میں ادب کا ذکر کم اور سماج اور تاریخ کا ذکر بہت زیادہ ملتا ہے۔ چنانچہ اولیس احمد اولیس نے بھی اس کی طرف اشارہ کیا ہے ان کا کہنا ہے کہ احتشام کی ہر تنقید میں "تاریخ زیادہ، تحقیق اس سے کم اور تنقید سب سے کم ہوتی ہے"، لیکن وقت کے ساتھ ساتھ ان کی تنقیدوں میں ادبیت پیدا ہوتی گئی۔ اور ان کے اسلوب بیان میں بھی جو اپنی بے رنگی کی وجہ سے پرنسپل عبدالشکور سے لے کر کنہیا لال کپور کی طنز سے بھی محفوظ نہ رہا تھا، آہستہ آہستہ حسن اور شگفتگی پیدا ہوتی گئی۔ آج احتشام کی عملی اور نظریاتی دونوں قسم کی تنقیدیں قدر و منزلت کی نگاہ سے دیکھی جاتی ہیں۔ آل احمد سرور میدان تنقید میں صاحب اسلوب کی حیثیت رکھتے ہیں۔ ان کی تنقیدوں میں نہایت ہی پختہ اور شستہ ادبی شعور کا پتہ چلتا ہے۔ ان کی تنقیدیں ادبی چاشنی لیے ہوئے ہیں اور متوازن خیالات کے ساتھ ساتھ جتنے شگفتہ اور متناسب جملے ان کی تنقیدوں میں ملتے ہیں کسی اور نقاد میں نہیں ملتے۔

اسی دور کے دوسرے نقادوں کے سلسلہ میں عبادت نے رشید صدیقی، وقار عظیم، اختر انصاری، اکرام، عزیز احمد اور اختر اور میمنی کا ذکر کیا ہے۔ رشید صدیقی جیسا کہ کلیم الدین بتاتے ہیں "باوجود تنقیدی صلاحیت کے ذہنی کج روی کا شکار ہو گئے ورنہ وہ اردو کے قابل قدر نقاد ہوتے" رشید صدیقی کے بارے میں عطا محمد نے بڑی دل چسپ بات کہی ہے۔ "اپنی رائے پر ضرورت سے زیادہ اعتماد اور اس کا ASSERTION استادوں کی ایک لازمی خصوصیت ہے۔ ... کاش یہ ناقد استاد نہ ہوتے تو بہتر ناقد ہوتے

کیوں کہ یہ خود رائی اور خود اعتمادی بعض دفعہ سستی جذباتیت سے بیل کر خاص آدمی کو ڈبو دیتی ہے۔

آکھٹوں باب میں عبادت نے اردو کے اُن جدید تنقیدی رجحانات کا ذکر کیا ہے جو ترقی پسند اور غیر ترقی پسند نظریات کی کشمکش کے طور پر وجود میں آئے۔ ان رجحانات کی ایک جھلک پچھلے ابواب میں مختلف نقادوں کے ذکر میں دکھائی دیتی ہیں۔ لیکن عبادت نے ایک علیحدہ باب مقرر کر کے ان کا بلاستیغاب جائزہ لیا ہے۔ انھوں نے ان نقادوں پر کافی نکتہ چینی کی ہے جو تصور پسند اور عینی نظریات کے حامل ہیں اور ادب کے جمالیاتی اور غیر سماجی ہونے پر زور دیتے ہیں۔ اس باب کے ابتدا میں عبادت نے ان سماجی اور سیاسی تغیرات کا ذکر کیا ہے جن کی ابتدا غور سے ہوتی ہے۔ اور جو اب تک جاری و ساری ہیں۔ پھر ان تغیرات کے تحت تنقید جس طرح متاثر ہوتی رہی ہے اس کا جائزہ لیا ہے۔ جہاں تک ترقی پسند ادب کے مخالف گردہ کا تعلق ہے اُسے بہت کم ذہین نقاد ملے ہیں اور جو کچھ بھی ذہین نقاد دیکھتے مثلاً حسن عسکری، میراجی وہ ذہنی انتشار کا شکار ہو گئے۔ جعفر علی خاں، امیر، ماہر القادری اور علی اختر تلہری میں اتنی صلاحیت نہ تھی کہ وہ اپنے نظریات کو پیش کر سکتے۔ یہی وجہ ہے کہ اس تمام کشمکش میں مارکسی نظریات کا پلہ بھاری ہے اور باوجود اپنی کمزوریوں اور لغزشوں کے ترقی پسند نظریات ایک ہی توانائی کے حامل نظر آتے ہیں جو کم از کم اردو میں دوسرے ادبی نظریات میں شاذ ہی دکھائی پڑتی ہے۔

اگلے باب میں عبادت نے اردو ادب کی تاریخوں اور رسالوں پر ناقداۓ نظر ڈالی ہے۔ عبادت کا یہ کہنا بالکل ٹھیک ہے کہ اردو ادب کی ان تاریخوں کی تنقیدی اہمیت بہت زیادہ نہیں کیوں کہ یہ کسی تنقیدی نکتہ نظر سے نہیں لکھی گئیں۔ آبِ حیات اور نگلی رعنا ادبی تاریخ کی اولین مثالیں ہیں۔ لیکن ان کی تعمیر تذکروں کی بنیاد پر ہوئی ہے۔ سیر المصنفین اور تاریخ نثر اردو میں تو ذرا بھی تنقید نہیں ملتی۔ داستانِ تاریخِ اردو حامد حسن کا اہم کارنامہ ہے۔ اس میں کچھ ناقداۓ رائیں بھی ملتی ہیں۔ لیکن حامد حسن کا انداز تنقید قدیم اور مشرقی ہے۔ جیسا کہ عبادت

بتاتے ہیں اس کتاب میں ان کا مقصد صرف اسالیب ہی کی تنقید ہے۔ شعر الہند کے متعلق عبادت کا خیال ہے کہ اس میں تنقید کا عنصر موجود ہے غالب نہیں۔ لیکن میرا خیال ہے کہ شعر الہند میں تنقیدی عنصر کا تو ذکر ہی کیا تعمیری اور ترقیبی انتشار اور پراگندگی اتنی انتہا کو پہنچی ہوئی ہے کہ بقول کلیم الدین احمد "اس کتاب کا پڑھنا جہاد کرنا ہے" ڈاکٹر سکسینہ کی تاریخ ادب اردو اور ڈاکٹر اعجاز حسین کی مختصر تاریخ ادب اردو کے متعلق اس سے زیادہ اور کیا کہا جاسکتا ہے کہ لوگ مغربی اصول تنقید سے واقف ہونے کے باوجود اپنی تنقید میں اتنی بھی گہرائی پیدا نہ کر سکے جتنی کہ اُن کے پیشروں میں موجود تھی۔ اردو زبان کے لیے یہ کچھ کم حوصلہ فرسبات نہیں ہے کہ ترقی کی اتنی منزلیں طے کرنے کے باوجود اس میں ادب اور شاعری کی ایک بھی جامع تنقیدی تاریخ نہیں لکھی گئی۔ ایسی تاریخ جو سائنٹی نمک اصولوں پر لکھی گئی ہو اور جس میں طالب علموں کی ضرورتوں سے قطع نظر ذہین قارئین کے ادبی اور علمی ذوق کی تسکین کا سامان فراہم کیا گیا ہو۔ اس میں شک نہیں کہ جو کچھ ادبی تاریخیں اب تک معرض وجود میں آئی ہیں ان کی تصنیف و تالیف میں تفحص، عرق ریزی اور جانفشانی سے کام لیا گیا ہے اور ان مصنفین کی یہ خدمات قابلِ قدر ہیں۔ لیکن اردو زبان آج بھی اُس ادبی تاریخ کی منتظر ہے۔ جس میں تنقیدی عمق، تحقیقی بالغ نظری اور ادبی عظمت کے آثار پائے جائیں اور جسے ہم اردو ادب کی ایک مستند اور وقیع تنقیدی تاریخ کہہ سکیں۔

جہاں اردو میں اچھی ادبی تاریخ ہی نہیں ملتی وہاں یہ توقع کہ ادب کی مختلف شاخوں کی تاریخ بھی ملے عبث ہے۔ عبادت نے اردو میں تنقیدی ارتقا کی تاریخ لکھ کر ایک بڑی خدمت انجام دی ہے۔ تمام کتاب کے مطالعہ کے بعد جس چیز کا اثر سب سے زیادہ ہمارے ذہن پر ہوتا ہے وہ عبادت کا تنقیدی توازن اور خلوص ہے۔ وہ تنقید میں انتہا پسندی، قطعیت اور طنز و تشنیع کی بجائے احترام اور رواداری سے کام لیتے ہیں۔ لیکن یہ رواداری انہیں بے لوث اور سچی بات کہنے سے باز نہیں رکھتی۔ ان کی تمام کتاب تلخ بیانی اور اعصابی ہیجان کے ناگوار اثرات سے محفوظ ہے۔ ان کی تنقید میں کھڑاؤ، سکون اور سنبھلی ہوئی کیفیت ملتی ہے۔ حتیٰ کہ وہ معمولی اور سطحی نقادوں کی بھی سختی سے سزائیں نہیں کرتے۔ وہ ڈانٹ ڈپٹ کے قابل نہیں۔ ان کا لب و لہجہ شقاوت اور تلخی سے پاک رہتا ہے۔ عبادت نے کتاب کے پیش لفظ میں اُن

اصولوں کو اجمالی طور پر بیان کیا ہے جو اس کتاب کی تدوین و تالیف میں اُن کے پیش نظر رہے ہیں۔ یہ اصول سائنٹی فک اور اس قسم کی تصنیف کے لیے نہایت مفید ہیں۔ چنانچہ پوری کتاب کی تعمیر میں ایک خاص منظم اور ترتیب پیدا ہو گئی ہے۔ یہ کتاب اُردو نقادوں کا محض تذکرہ نہیں ہے۔ نہ ہی اُردو تنقید کی محض تاریخ ہے۔ یہ کتاب اُردو نقادوں، اُردو کے قدیم و جدید تنقیدی نظریوں اور قدروں اور اُردو تنقید کے تاریخی ارتقا کی ناقداً چھان بین ہے۔ اس میں نقادوں کی محض علمی تنقید ہی سے سروکار نہیں رکھا گیا بلکہ ان کے تنقیدی رجحانات اور ادبی نظریات کا بھی سراغ رکھایا گیا ہے۔ جس سے کتاب میں نظریاتی اور عملی دونوں قسم کی تنقیدوں کا جائزہ ملتا ہے۔ پیش لفظ میں ایک جگہ عبادت لکھتے ہیں "اور جن لوگوں نے اصول تنقید کی بحث نہیں کی، جن کے یہاں نظریاتی تنقید کا پتہ نہیں چلتا، ان کی مختلف تنقیدی تحریروں سے ان نظریات تنقید کو معلوم کرنے کی کوشش کی جائے"۔ یہ اصول بالکل ٹھیک ہے۔ لیکن اکثر انھوں نے اس کی اتنی سختی سے پابندی کی ہے کہ وہ اُن نقادوں کے ہاں بھی نظریاتی تنقید کے عناصر تلاش کرنے لگتے ہیں جن کے ہاں نظریاتی تنقید کی کوئی روایت نہیں ملتی۔ ایسے نقادوں کی تنقید میں ادب و شعر اور تنقید کے متعلق جو خیالات و تصورات ملتے ہیں وہ بر سبیل تذکرہ ہیں اور کسی غور و فکر کا نتیجہ نہیں۔ مثلاً مہدی افادی، وحید الدین سلیم، سلیمان ندوی، عبدالسلام ندوی وغیرہ کے ہاں ادب، ادب کا سماج سے تعلق، شعر کی ماہیت وغیرہ کے متعلق جو کچھ بھی خیالات ملتے ہیں وہ باہم مل کر کسی ایسے نظریہ کی تشکیل نہیں کرتے۔ جو ان ناقدین کے تنقیدی شعور پر روشنی ڈال سکے۔ ادب اور شعر کے متعلق ان کے ہاں جو کچھ بھی نظریاتی بحثیں ملتی ہیں وہ محض علمی تنقید کی پیداوار ہیں۔ اگر اقبال پر تنقید کی جا رہی ہے تو کہہ دیا کہ ادب کا کام قوم کی اصلاح ہے۔۔۔۔۔ اگر فانی پر خیال آرائی ہو رہی ہے تو پھر ادب جذبات کے اظہار کا نام بن جاتا ہے۔ اس قسم کے بیانات اور خیالات کسی فلسفیانہ سوچ بچار کا نتیجہ نہیں اس لیے ادب میں ان کی کوئی اہمیت نہیں۔

ایک اور کمی جو اس کتاب میں نظر آتی ہے وہ یہ ہے کہ اس میں اقبال کے کسی نقاد کا ذکر نہیں ملتا۔ جہاں اقبال کو بہت سے معمولی اور پُر قسم کے نقادوں نے اپنی شہرت کا ذریعہ بنایا

وہیں اقبال کو بہت سے ذہین اور دقیقہ رس نقاد بھی ملے جن کی نگارشات نے اردو تنقید میں بعض اہم قدروں کا اضافہ بھی کیا اور تنقید پہلی مرتبہ فلسفہ کے قریب آئی۔ سیاسیات، عمرانیات، فلسفہ، مذہب، تاریخ، جمالیات، تصوف اور ادب کے نئے تصورات سے اردو تنقید آشنا ہوئی۔ ڈاکٹر یوسف حسین، خلیفہ عبدالحکیم، ڈاکٹر رضی الدین، ڈاکٹر عابد حسین، خواجہ غلام اسد سید، نذیر نیازی وغیرہ کے تنقیدی کارنامے ایسے نہیں ہیں کہ انھیں ایک قلم نظر انداز کیا جاسکے۔ یہ کمی اس کتاب میں اتنی کھٹکتی ہے کہ اس کی کوئی معقول توجیہ نہیں کی جاسکتی۔

جہاں تک عبادت کے اسلوب نگارش کا تعلق ہے وہ اول سے لے کر آخر تک سپاٹ اور بے رنگ ہے۔ تنقید کی زبان عالمانہ اور تنقید کا اسلوب سنجیدہ ہوتا ہے۔ لیکن سنجیدگی اور متانت کو بے رنگ کا مترادف سمجھنا غلط ہے۔ سنجیدہ اسلوب میں بھی رنگینی اور جاذبیت ہو سکتی ہے۔ عبادت کے اسلوب بیان میں ادبی چاشنی اور ملاحمت کا بُری طرح فقدان ہے۔ ان کی انشا میں کوئی چاشنی اور رنگاری نہیں۔ پوری کتاب میں ایک تشبیہ ایک استعارہ ایک چمبھتا ہوا جملہ نہیں ہے۔ وہ کسی جگہ یہ کوشش کرتے دکھائی نہیں دیتے کہ اسلوب میں بانگپن، اظہار خیال میں ندرت اور تشکیل رائے میں جدت پیدا کریں۔ وہ ایک ہی طرز ایک ہی انداز اور ایک ہی کیفیت میں لکھتے چلے جاتے ہیں اور زبان میں کبھی مٹھاس، اسلوب میں کبھی شگفتگی اور اظہار بیان میں کبھی صنائع حسن پیدا ہونے نہیں دیتے۔ فراق و مجنوں، عزیز احمد اور آل احمد سرور تنقید میں تخلیق کا رنگ پیدا کرتے ہیں اور انھیں پڑھ کر جو ادبی حظ حاصل ہوتا ہے وہ احتشام حسین، ممتاز حسین اور عبادت بریلوی کی تنقیدیں پڑھ کر نہیں ہوتا۔ ہمارے یہاں تنقید کا اسلوب ابھی تک طالب علمانہ ذہنیت کا آئینہ دار ہے۔ ابھی اس میں تنوع اور وسعت پیدا نہیں ہوئی۔ اس میں شادابی اور شگفتگی نہیں آئی۔ ابھی حسن بیان کا جادو اس پر نہیں چلا۔



سودا کا طنزیہ کلام

”نہ حیات“ میں آزاد نے سودا کا ایک لطیف نقل کیا ہے۔ ایک دن میاں ہدایت سلاقات کو آئے۔ بعدِ سومِ معمولی آپ نے (سودا نے) پوچھا کہ فرمائیے میاں صاحب آجکل کیا شغل رہتا ہے۔ انھوں نے کہا کہ افکارِ دنیا فرصت نہیں دیتے۔ طبیعت کو ایک مرضِ یادہ گوئی کا لگا ہوا ہے۔ گناہے ماہے غزل کا اتفاق ہو جاتا ہے۔ مرزا ہنس کر بولے۔ غزل کا کہنا کیا، کوئی ہجو کہا کیجیے۔ بیچارے نے حیران ہو کر کہا کہ ہجو کس کی کہوں، آپ نے کہا کہ ہجو کو کیا چاہیے۔ تم میری ہجو کہو، میں تمھاری ہجو کہوں!“

یہ لطیف سودا کی باغ و بہار اور رنگارنگ طبیعت کا آئینہ دار ہے۔ سودا نے ہجو گوئی ایک دل چسپ مشغلہ کے طور پر شروع کی لیکن اس میدان میں اپنی ذہانت اور طباعی کے وہ جوہر دکھائے اور اس کا دامن اسالیبِ بیان کی خوبیوں اور شعری محاسن کے انمول موتیوں سے بھر دیا کہ ایک ناقابلِ اعتنا اور نظروں سے گری ہوئی صنفِ سخن بامِ عروج پر پہنچ گئی۔ ہجو سودا کے لیے ایک اہم صنفِ سخن کی حیثیت رکھتی تھی۔ اوسان کی ہجوؤں میں بھی وہی کاوش، انہماک اور عرق ریزی جھلکتی ہے جو اُن کی غزلوں، قصیدوں اور نظموں میں نظر آتی ہے۔ وہ محض وقت گزاری، ذاتی پر خاش یا ادبی چھیڑ چھاڑ کے لیے ہجو میں نہیں کہتے تھے۔ سودا کی اُن ہجوؤں کے مطالعہ سے جو ذاتی یا شخصی رنگ لیے ہوئے نہیں ہیں، بلکہ سماجی، معاشرتی اور اخلاقی نوعیت کی حامل ہیں، یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ وہ ہجو کو پوری سنجیدگی، متانت اور ادبی ذمہ داری کے ساتھ اظہارِ

خیالات کا ذریعہ بناتے تھے۔ اُن کی کلیاتِ نظم میں جو اصنافِ سخن سب سے زیادہ نمایاں ہیں اُن میں غزل، قصیدہ اور مرثیہ کے پہلو بہ پہلو، جو بھی نظر آتی ہے۔

سودا کی قادر الکلامی کا اعتراف اُن کے معاصرین سے لے کر آج تک ہر نقاد نے کیا ہے۔ ہر تذکرہ نگار اُن کی تعریف میں رطب اللسان ہے۔ میر حسن نے تو یہاں تک لکھا ہے کہ ”ما حال مثل اُودر ہندوستانِ جنت نشان کسے بر نہ خواستہ“ انھوں نے اُردو شاعری کی ابتدائی منزلوں ہی میں اسے اظہارِ بیان کے وہ سانچے عطا کیے جو فارسی شاعری کو سینکڑوں سال کے ارتقا کے بعد حاصل ہوئے تھے۔ غزل میں گو اُن کا رنگ میر اور درد کے سامنے چم سکا اور ان کی غزل میں وہ حلاوت، گداز اور شیرینی پیدا نہ ہو سکی جس نے میر کی غزلوں کو ایک امتیازی شان بخشی ہے پھر بھی اُن کی غزلیں ایک خاص معیار اور بلندی کی حامل ہیں۔ لیکن قصیدہ اور جو کا میدان خاص اُن کا میدان ہے جس میں آج تک کوئی شاعر اُن کے مقابل نہیں رہا۔ بحیثیتِ قصیدہ گو کے اُن کا مقابلہ فارسی ہی کے کسی عظیم شاعر سے کیا جاسکتا ہے لیکن دورِ جدید میں ہمارا بدلا ہوا شعری مذاق قصیدہ کی جمالیاتی قدروں اور شاعرانہ روایتوں کو قبول کرنے سے قاصر ہے۔ مضمون آفرینی، مبالغہ تملق پیشگی اور چالوئی قصیدہ کے لاینفک جزو رہے ہیں اور بہت کم شاعر اس سے اپنا دامن بچا سکے ہیں۔ یہ عناصر جاگیردارانہ دور کی پیداوار تھے اور اسی کے ساتھ ختم ہو گئے۔ صرف قصیدوں کی تشابیب ہمارے لیے دل چسپی کا سامان رکھتی ہیں۔ لیکن سودا کی، بحجوں کی یہ خصوصیت ہے کہ وہ آج بھی ہمارے ادبی ذوق کی بھرپور طریقہ پر تسکین کر سکتی ہیں اور امتدادِ زمانہ کے باوجود ان کی اہم، بحجوں کا کوئی پہلو کوئی رخ اور کوئی گوشہ فرسودہ اور پاریزہ نہیں ہوا بلکہ آج بھی اتنا ہی زندہ حقیقی اور درخشاں ہے جتنا کہ سودا کے زمانے میں تھا۔ وقت کا آہنی سٹکچہ اُن کے خدو خال کو برکاٹنے اور نقوش کو مٹانے میں ناکام رہا ہے اور سودا کی، جو یہ روایات زمانے کے نشیب و فراز سے محفوظ گذر گئی ہیں طنز کے صحیح ادبی مقام کا شعور ہمیں دورِ جدید ہی میں حاصل ہوا ہے، اسی لیے سودا کی طنزیہ شاعری ہمارے لیے ایک خاص جاذبیت اور کشش رکھتی ہے اور اس سرنورثِ نبوت مطالعہ دے رہی ہے۔

بحیثیت، بھونکار کے سودا خود اپنے زمانہ میں کافی مشہور ہو چکے تھے۔ بھونیں اُن کی قادر الکلامی کا اعتراف اکثر تذکرہ نویسوں نے کیا ہے۔ سودا کے یہاں اچھی اور بُری دونوں قسم کی بھونیں ملتی ہیں۔ بُری بھونیں تو وہ ہیں جو شخصی مناقشات اور ذاتی پرغاشی کے تحت لکھی گئی ہیں۔ ان بھونوں میں بعض ایسی بنیادی کمزوریاں اور کوتاہیاں بھی ہیں جن کی وجہ سے یہ مزاح کی عامیانه سطح سے اوپر نہ اُٹھ سکیں، ان میں طنز سے زیادہ تشنیع اور مزاح سے زیادہ تمسخر ہے۔ ان میں اُن لوگوں سے جن پر سودا نے دشنام طرازی کی بوچھاڑ کی ہے، نفرت سے زیادہ ہمدردی پیدا ہوتی ہے۔ ان بھونوں میں سودا نے جو معائب مخصوص افراد سے منسوب کیے ہیں انھیں عالمگیر شکل نہیں دی اور نہ ہی اُن افراد اور معائب کے درمیان کوئی نفسیاتی رشتہ قائم کیا۔ میرضاحک، ندرت کاشمیری، مولوی سجاد وغیرہ پر جو بھونیں ملتی ہیں وہ سودا کی اعلیٰ اطرافت کی نمائندہ نہیں ہیں۔ میرضاحک کی بھونوں میں سودا نے تمام اخلاقی ضوابط اور شرافت و نجابت کے تقاضے بالائے طاق رکھ دیے ہیں۔ ان میں سوائے سب و شتم فحاشی اور سوقیانہ پن کے کوئی خاص بات نہیں، میرضاحک کا شمار شہر میں شرفا میں ہوتا تھا وہ از ساداتِ عالیشان سپر مکان تھے عالم و فاضل، نامزد و ناظم، بہ غایت مہیم، ہزل دوست، مزاح پسند، بذلہ سنج، نکتہ سنج، درویش مزاج اور متوکل تھے۔ (تذکرہ میر حسن) ضاحک کی طبیعت ہزل کی طرف مائل تھی اس لیے قیاس ہوتا ہے کہ انھوں نے بھی مرزا کو خوب آڑے ہاتھوں لیا ہوگا۔ اُن کا کلام ضائع ہو گیا ورنہ سودا سے اُن کا تقابلی مطالعہ دل چسپی سے خالی نہ ہوتا۔ میرضاحک نے اپنی وضع قطع کچھ ایسی بنا رکھی تھی کہ اکثر لوگ انھیں چھیڑا کرتے تھے۔ اس کی تصدیق اُس لطیفہ سے ہوتی ہے جو آزاد نے میرضاحک کی بھونیں سودا کے ایک مجنس، جس کا پہلا مصرع ہے۔

ع "یارب یہ دعا مانگتا ہے تجھ سے سکندر" کی شانِ نزول بتاتے ہوئے آبِ حیات میں نقل کیا ہے اُن کی مضحکہ خیز وضع قطع زیادہ سے زیادہ دعوتِ تمسخر دے سکتی ہے۔ لیکن ان فحش اور رکیک اشعار کی سزاوارتو نہیں بھڑکتی جو سودا نے ان کی سیادت پر حملہ کرتے ہوئے قلم بند کیے ہیں:

تیرے والد کو ہوئی تب ایک سال
 دق سمجھ کر یہ دوا تجویز کی
 تب حکیموں نے یہ تشخیص تمام
 شیر خوار قرض کا فوراً ایک دام
 ہر سحر اُس شیر کا اک بھر کے جام
 پھر ہوا سوزاک ہو بند احتلام
 وہ جو مادہ خرکتی اُس کے آئی کام
 رحم مادر میں اُلٹ نکلا ہو تیر

ریم سوزاک پیدر کس قدر گندہ اور گھناؤنا تصور ہے۔ اس رنگ میں مرزا اس قدر آگے
 بڑھ جاتے ہیں کہ لوگوں کی بہو بیٹیوں کو بھی نہیں چھوڑتے۔ بے چارے ضاحک کی اہلیہ اور
 ندرت کشمیری کی لڑکی بھی اس طوفانِ بدتمیزی سے محفوظ نہ رہ سکیں، ندرت کشمیری کی
 لڑکی پر مرزا کی طبع آزمائی دیکھیے :

کتابی مکھ پہ جو اُس کے دھنک کا جل کی پھیلی ہے !
 کہ لونڈی جس کی اب ہر سطر انوارِ سہیلی ہے
 کب اُس کی میٹھی تیوری کی گرہ کڑوی کیلی ہے
 غرض اُس کی ادا کا بوجھنا مشکل پہیلی ہے

بدقت می توں ہنمید معنی ہائے نازاد کہ شرح حکمت المینست مژگانِ درازاد
 ان ہجوؤں میں مرزا کی مضمون آفرینی اُن کے قلم سے ایسے سوقیانہ شعر نکلواتی ہے جنہیں کوئی
 بھی سنجیدہ طبع انسان برداشت نہیں کر سکتا۔ میر ضاحک کی بسیار نوشی کے بیان میں انھوں نے
 مضامین کے یہ ستارے توڑے ہیں :

توڑ کھاتا ہے جا کے پاخانے یہ بوا سیر اپنی کے دانے
 جلے ہے چوری سے رفیدے کو مار ڈالوں گا اِس نریدے کو

ان اشعار کے پیشِ نظر سودا کی شخصیت کے متعلق فوری طور پر کوئی رائے قائم کر لینا مناسب
 نہ ہوگا۔ تشکیلِ رائے کے سلسلہ میں ہمیں اُس سماجی اور تہذیبی پس منظر کا بھی جائزہ لینا ہوگا
 جس کے زیرِ اثر سودا کی ذہنی نشوونما ہوئی۔ سودا کی شخصیت سے زیادہ اہم اور بخت طلب

مسائل اخلاقی اور سماجی ہیں۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اُس زمانہ میں فرد کا احترام کچھ زیادہ اہمیت نہیں رکھتا تھا۔ جب میر سودا اور درد جیسی عظیم شخصیتیں بھی، بھوسے نہ بچ سکیں تو وہ مردوں کا شمار ہی کیا، اپنے زمانے کا ایک شریف و نجیب اور مسلم الثبوت شاعر جس کی سماجی حیثیت بلند اور قابل احترام تھی جب ایسے رکیک، فحش اور سو قیاناہ اشعار دوسرے شریف انسانوں کی شان میں کہتا ہو گا تو اُس کے احباب و اقارب، ملحقین اور عام لوگوں میں اس کا ردِ عمل کیا ہونا ہو گا، ان کا کوئی خاطر خواہ جواب تذکروں اور ادبی تاریخوں سے نہیں ملتا۔ اس قسم کی بھجوں کو دیکھ کر سودا کے حق میں سوائے اس کے اور کیا کہا جاسکتا ہے کہ سودا نے بھی وہی کیا جو دوسرے کرتے آئے تھے اور کر رہے تھے۔ جب بازار میں ہر کس و نا کس کی پگڑیاں اُچھالی جا رہی تھیں سودا نے بھی ایک دو کی پگڑیاں اُچھال دیں۔ خصوصاً اُس وقت جب لوگوں کے ہاتھ انھوں نے خود اپنی پگڑی کی طرف بڑھتے دیکھے۔ سودا کی عظمت کا راز اس میں پوشیدہ ہے کہ اُن کی ظرافت اور طنز کا ارتقا ان مقامات پر آکر رک نہیں گیا بلکہ ارتقا کی وہ منزلیں طے کیں جن کے گرد سفر کو بھی اُن کے معاصرین پہنچ نہیں سکے۔

اس قسم کی بھجوں میں جن کی بنیاد معاصرانہ چشمک پر ہے۔ سوائے ایک بھو موسوم بہ بوم و بقال کے کوئی اور بھو ہمارے مطالعہ کی مستحق نہیں کھڑی۔ اس بھو کا سب سے زیادہ دلچسپ حصہ بنیے اور اُلو کا قصہ ہے جس کے دوران بیان میں بنیے اور اس کی بیوی پر بھاؤتی کی مخصوص زبان اور اس کے لہجہ کو اتنی کامیابی سے نظم میں برتا ہے جس نے مشنوی کو ایک خاص دل چسپی کا حامل بنا دیا ہے :

کرنے لگا جو رو سے رات کو یہ مصلحت	منہی ہے پر بھاؤتی اس میں کیا ہے تیری مت
پیسے مرے کرنج ہیں اک سپاہی کے پاس	اُس سے نکر ملنے کی مجھ کو نہیں ہے اب اس
باج بڑا ہی سا ایک دیکھا میں اُس کے کئے	اُس کو کھریدوں میں اب کال کو جو وہ بنے
بولی بنی یہ سن اوت بچھے خبر ہے	اس کی رسوائی ہے ماس اُس سے ہمیں پیر ہے
سُن کے کہا بنیے نے کیے کہے یہ تینے بات	نادری پر بھاؤتی رام کی سوں دودھ بھات

لیکن بد قسمتی سے یہ بھو فی الحقیقت سودا کی نہیں ہے بلکہ جیسا کہ شیخ چاند مرحوم نے میر حسن

اور قدرت اللہ شوق کے بیانات اور دوسرے مستند حوالوں کے ذریعے ثابت کیا ہے۔ یہ سودا کے ایک شاگرد میر فتح علی شیدا کی تصنیف ہے جو انھوں نے اپنے استاد کی حمایت میں فدوی لاہوری کے خلاف لکھی تھی۔ جو بقول میر حسن کے ایک ہر خود غلو قسم کا انسان تھا اور مرزا رفیع سے مباحثہ اور مجادلہ کرنے فرخ آباد سے دہلی آیا ہوا تھا۔ شیدا نے یہ مشنوی بغرض اصلاح سودا کو دی ہوگی جو بعد میں سودا سے منسوب کر دی گئی۔ حیرت ہے کہ ان تاریخی شہادتوں کے باوجود رشید احمد صدیقی نے طنزیات و مضحکات میں اس مشنوی کو سودا ہی سے منسوب کیا ہے اور اس میں سے استعار نقل کیے ہیں۔

فدوی لاہوری کے خلاف خود سودا کی کہی ہوئی ہجوئیں بھی کُلّیاتِ سودا میں ملتے ہیں لیکن ان میں کوئی شاعرانہ خوبی نہیں۔ دو محسن مولوی ندرت کی ہجوئیں ملتے ہیں جن میں ایک محسن میں ندرت کی فارسی ہجو پر شعر تصنیف کیے ہیں۔ ندرت کے ان شعروں کو دیکھ کر قیاس ہوتا ہے کہ وہ بھی اس میدان میں سودا سے پیچھے نہیں تھے۔ سولے لعلِ ظعن اور پُر عتاب لہجہ کے ان ہجوؤں میں کوئی خاص بات نہیں۔ البتہ ندرت کے خلاف جو دوسرا محسن ہے جس کا ٹیپ کا مصرع ہے۔ "گھوڑے کو دو نہ دو لکام مرنے کو تنک لکام دو" نسبتاً کامیاب ہے۔ کیوں کہ اس میں ندرت کی ذات سے زیادہ اُن کی ادبی شخصیت اور شاعری پر طنز کیا گیا ہے۔ اسی لیے دوسری اسی نوعیت کی ہجوؤں سے زیادہ مہذب اور شستہ ہے اس کا لب و لہجہ بھی بجائے پُر عتاب ہونے کے پُر سکون و نرم آہنگ ہے۔

جن ہجوؤں کا اوپر ذکر ہوا اُن کی بنیادی کمزوریاں فنی نہیں معنوی ہیں ورنہ مرزا کی قادر الکلامی قوتِ بیان اور ندرتِ تخیل کی جھلکیاں ان ہجوؤں میں بھی نظر آتی ہیں۔ لیکن شاعرانہ مشاطگی کی تمام تر کوششیں موضوع کے عامیانه پن اور بد نمائی کو تزئین و آرائش بخشنے میں ناکام رہتی ہیں۔ اس ادبی اصول پر کہ بغیر موضوع کی عظمت کے شاعری میں عظمت پیدا نہیں ہو سکتی، زور آج دیا جا رہا ہے لیکن اس کی صداقت کی مثالیں ہر دور کے ادب سے بہم پہنچائی جاسکتی ہیں۔ ان ہجوؤں میں ایک شخص کو خواہ مخواہ مضحک بنا کر اس پر ہنسنے کی دعوت دی جا رہی ہے۔ کسی شخص کا تمسخر اڑا کر لفظی طبع کا سامان حاصل کرنا مزاح کا کوئی اچھا طریقہ نہیں ہے۔

طنز اور مزاح کا لطف اُس وقت آتا ہے جب اُس میں اتنی لچک اور وسیع المشرنی ہو کہ وہ شخص بھی ہمارے ساتھ ہنسی میں شریک ہو سکے جو ہمارے تیروں کا نشانہ بن رہا ہے۔

ان ذاتی اور شخصی ہجوؤں کے ساتھ ساتھ ان ہجوؤں کا ذکر بھی ضروری ہے جن کا محرک مذہبی اختلاف و تعصب ہے۔ سودا شیعہ تھے نخیال بھی مذہباً امامیہ تھی۔ حضرت علیؑ اور امام حسینؑ سے اُن کی عقیدہ مندی کا اظہار اُن قصیدوں اور مرثیوں سے ہوتا ہے جو ان بزرگانِ دین کی خدمت میں لکھے گئے ہیں۔ سودا اپنے شیعہ عقاید کے خلاف ایک لفظ بھی برداشت نہیں کر سکتے تھے۔ شیخ چاند نے تو انہیں ایک خنک دل واعظ اور مذہب پرست مولوی سے بھی تنگ نظر کہا ہے۔ ”معمولی سے مذہبی اختلاف کو بھی وہ برداشت نہیں کر سکتا اور بے لگام ہو کر نخس و دشنام کے لیے اپنی زبان دراز کر دیتا ہے“

مذہبی جنون کے تحت کہی ہوئی ہجو، طنزیہ شاعری کی ایک ایسی خطرناک شکل ہے جس سے نہایت تلخ نتائج برآمد ہو سکتے ہیں۔ جب طنز کا نشانہ کسی کی ذات ہو اور پھر مذہبی رنگ لیے ہوئے ہو تو کس قدر خطرناک بن جاتا ہے اس کا احساس ہمیں سودا کی ان ہجوؤں سے ہوتا ہے۔ یہ اُردو ادب کی بدقسمتی تھی کہ سودا کی طنزیہ صلاحیت کا استعمال اکثر غلط مقبول پر ہوتا رہا۔ فنی اعتبار سے ان ہجوؤں میں بڑی پختگی ہے وہ دل چسپ ادبی تفریح کا سامان فراہم کر سکتی ہیں لیکن چوں کہ خیالات متعصبانہ ہیں، جذبات مذہبی جنون میں ڈوبے ہوئے ہیں، بعینِ طعن اور دشنام طرازی کے تیز نشتر مذہبی زہر آب میں بچھ کر نکلتے ہیں۔ اس لیے کوئی سلیم الطبع اور روشن خیال انسان ان ہجوؤں کو برداشت نہیں کر سکتا۔ مثال کے طور پر ہم وہ قصیدہ لیں جس کے متعلق شیخ چاند کا کہنا ہے کہ وہ شاہ ولی اللہ محدث دہلوی کی ہجو میں ہے۔ شاہ صاحب پر یہ الزام ہے کہ انھوں نے اپنی تصنیف میں معاویہ کو خلیفہ پنجم لکھا ہے۔ جو بقول شیخ چاند کے غلط الزام ہے۔ سودا کی ہجو کا محرک جب کوئی مذہبی جذبہ ہوتا ہے تو دیکھیے شاہ صاحب جیسی عظیم المرتبت شخصیت کی شان میں بھی کیا گل فشانی کی جاتی ہے:

انھوں کی ذاتِ مبارک میں یہ تعصب ہے کریں نہ چشم میں سرمہ ہو گر صفا ہانی

رگنا ناسرمد کو وانکے جہاں میں شیعہ
 علیؑ کا نام لے کوئی جو آکے مجلس میں
 جو باپ شمر کا تھا سوا کھنوں کا دادا تھا
 کھنوں کی بہن ہے ابن زیاد سے منسوب
 کھلی ہیں اس سے تو یہ آنکھیں کور ہر جانی
 کہیں ہیں قتل کرو اس کو ہے یہ ایرانی
 جو ماں یزید کی بھتی سوا کھنوں کی ہے نانی
 ہنوز جس سے ہے دنیا میں آلِ مردانی
 غرض جہاں میں یہ ناداں یزید کا ثانی

شاہ صاحب جیسی جلیل القدر ہستی کے متعلق سودا کی یہ ہرزہ سرائی طبیعت کو متعفن کر دیتی ہے۔ مولوی ساجد کی ہجو ایک مناظرہ کی شکل میں ہے جو ایک شیعہ اور سُنی کے درمیان واقع ہوتا ہے۔ ہجو کے اخیر میں ایک مطلع ہے جس میں مذہبی تعصب و جنون اپنے عروج پر پہنچا ہوا نظر آتا ہے:

مکن تو لعن بہ شمر و یزید و ابن زیاد بگو بہ مولوی ساجد مدام لعنت باد

محسن در ہجو میر علی ہاتف اور محسن در ہجو کشمیری، بھی مذہبی عنصیت لیے ہوئے ہے۔ پتہ نہیں کہ سودا ایک بے چارے کشمیریوں پر کیوں برس پڑے۔ شاید ندرت کشمیری اور میر علی ہاتف کے کشمیر کے ساتھ نسبتی تعلقات نے سودا کو تمام کشمیریوں کا دشمن بنا دیا۔ تمام ہجو میں سودا نے کشمیریوں کو بے دین مشرکوں سے بدتر، اہل بیت اور سادات کے دشمن و فیرہ کہا کر محی طہ کیا ہے اور سوائے بے ہودہ اور لغو الزامات تراشنے کے ایک شعر بھی ایسا نہیں لکھا جو ہم سے خراج تحسین وصول کر سکے۔

سودا کی شخصیت کا یہ پہلو ممکن ہے بہت تاریک نظر آئے لیکن اس سے یہ نتیجہ نکالنا ٹھیک نہ ہو گا کہ وہ اپنی عملی زندگی میں بھی ویسے ہی متعصب اور تنگ نظر تھے۔ درد اور مرزا مظہر جو سُنی تھے ان کے گہرے دوستوں میں تھے اور جب مرزا مظہر کو ایک شیعہ نے قتل کر دیا تو سودا کو اس سے سخت صدمہ پہنچا تھا۔ سودا کی سب سے بڑی کمزوری یہ تھی کہ وہ جب بھی ہجو لکھنے بیٹھتے تو خود پر قابو نہ رکھنا، ذہنی توازن کو ہاتھ سے نہ جانے دینا اور ضبط و نظم سے کام لینا ان کے امکان سے باہر ہو جاتا۔ ہجو کا تخلیقی محرک چاہے ذاتی چشمک ہو، چاہے مذہب کے معاملہ میں اختلاف عقائد وہ ہمیشہ اخلاقی حدود سے تجاوز کر جاتے

اور اُن کے قلم سے انتہائی جادو مانا شدہ نکلنے لگے۔ مذہبی عقائد کا معاملہ ویسے ہی بہت نازک ہوتا ہے۔ معاویہ کو خلیفہ پنجم کہنا یا محرم کا چاند دیکھ کر عیب رہنا، ایسے بیانات ہیں جنہیں کوئی مشرک کبھی برداشت نہیں کر سکتا۔ جابل اور کوتاہ میں مولویوں کے وہ بیانات اور اجتہادات جن سے مسودا کے دینی عقائد کو کھٹیس لگتی، مسودا کو برا لگینے کے لیے کافی تھے اور پھر معاملہ کھڑا، بجو کا۔ بقول آزاد کے مسودا آئیں تو جابیں کہاں۔ ممکن ہے ذاتی طور پر اُن نے خیالات کسی کے متعلق اتنے حقارت آمیز نہ رہے ہوں جتنے ان کی بجوؤں میں نظر آتے ہیں۔ کہا جاتا ہے کہ میر منادی کی وفات کے بعد مسودا اُن کے مکان پر گئے اور وہ تمام ہجو میں چاک کر ڈالیں جو انھوں نے مرحوم کے خلاف لکھی تھیں۔ اس سے معلوم ہوتا ہے کہ مسودا کا دل کینہ، بغض اور عصبیت کے جذبات سے پاک تھا۔ وہ بڑے زندہ دل اور یار باش انسان تھے دل کا کنول ہر وقت کھلا رہتا تھا۔ اس پر سب رنگوں میں ہم رنگ اور ہر رنگ میں اپنی رنگ، جب دیکھو طبیعت، شورش سے بھری اور جوش و خروش سے لبریز (آبِ حیات)۔

بجو کو اُس زمانے میں کوئی شخص نہ سنجیدگی سے لکھتا تھا نہ پڑھتا تھا، اس کی حیثیت ایک دل چسپ ادبی مشغلہ کی تھی۔ جن لوگوں کو شاعرانہ زور بیان اور اپنی طبیعت کی جولانی دکھانی ہوتی وہ غزل اور قصیدہ کا میدان منتخب کرتے، بجو کو معاشرانہ چشمک اور باہمی چھیڑ چھاڑ کے لیے ہی ذریعہ اظہار بناتے۔ بجو کا میدان ایک اکھاڑے کی حیثیت رکھتا تھا جس میں پہلوانانِ سخن اپنے داؤ پیچ بتاتے اور حریفوں کو چیت کرنے کی کوشش کرتے۔ بعض اوقات انھیں واقعی دنگل میں اُترنا پڑتا۔ مثال کے لیے آبِ حیات کا یہ لطیفہ حاضرت مرزا نے ایک ولایتی کی ہجو کی اور محفل میں اُس کے سامنے ہی پڑھی۔ جب ختم ہوئی تو وہ مرزا کے سامنے آ بیٹھا اور پیشِ مقصد کم سے کھینچ کر اُن کے پیٹ پر رکھ دی اور کہا "نظم خودت گفتمی حالا ایں نثر را گوشش کن۔ ہر جہ تو گفتمی نظم بود نظم ازمانی آید، ما بہ نثر ادا کردیم" مرزا کو یہ نثر بہت بھاری پڑی ہوگی۔ لیکن معاملہ بھی تنگ آمد بہ جنگ آمد والا ہی تھا، جس طرح مدنیہ شاعری میں مبالغہ آمیز تعریف کو لفظی و معنوی حیثیت سے صحیح نہ سمجھا جاتا تھا۔ اسی طرح ممکن ہے ہجو یا شاعری کی عیب پاشی کو بھی کوئی شخص سنجیدگی کی نظر سے نہیں دیکھتا ہوگا اور پھر معرکہ ہی کھڑا

تو حیرت جاذبہ ہے۔ نہ شخصیت کا احترام نہ جذبات کی پاس داری۔ آزاد کہتے ہیں کہ اول میرضاحک نے سودا کے حق میں کچھ فرمایا۔ سودا نے دست بستہ عرض کی کہ میں آپ کے جد کا غلام، عاصی اس قابل نہیں کہ آپ اس کے حق میں کچھ ارشاد فرمائیں۔ ایسا نہ کیجیے کہ مجھ کو گنہگار کے منہ سے کچھ نکل جائے۔ میرضاحک کی زبان سے نکل گیا کہ نہیں بھئی یہ شاعری ہے اس میں خوردی و بزرگی کیا۔“

شاعری اور خصوصاً ہجو کے متعلق یہ نقطہ نظر اس بات کی طرف اشارہ کرتا ہے کہ ہجو کو وہ ایک ایسا فن سمجھتے تھے جس میں شخصیتوں کا احترام اور بزرگی کی عظمت کوئی قدر قیمت نہیں رکھتی۔ اس فن میں اگر سودا سے کوئی کمی بیشی ہوئی تو یہ ان کی شاعری کا بدنامہ واقعہ ہے ان کی شخصیت پر اس سے کوئی حرف نہیں آتا۔

سودا نے چند مختصر قطعے بھی بصورت ہجو کہے ہیں جن میں ایک قطعہ جو پہرے کے بیان میں ہے۔ بعض ایسے شعر لیے ہوئے ہیں جو اپنے وقت کے سماجی نظام پر براہ راست طنز کی حیثیت رکھتے ہیں :

کیا یہ پہرہ ہے کہ ہے سارا جہاں پہرے میں بے خطا پیر سے لے تا بہ جواں پہرے میں
اس زمانہ کا جو دیکھا تو ہے اُلٹا انصاف گرگ آزاد رہیں اور ہوں شباب پہرے میں
سب جگہ قید گنہگار یہ ہوتی ہے ولے بے گناہوں کے تئیں دیکھا یہاں پہرے میں
مرزا فوجی کے خلاف سودا نے ایک مثنوی لکھی ہے فوجی اصل میں سودا ہی کے شاگرد
قیام الدین قائم کا فرضی نام ہے ”جنھوں نے یہ گستاخی کی کہ اپنے استاد کے ایک شعر پر اعتراض
کیا، سودا نے اس پر برہم ہو کر ہجو کہی جس پر قائم نے گھبرا کر معافی مانگی — سودا نے
در گزر کر کے قائم کا نام نکال دیا اور اس کی جگہ فوجی کا فرضی نام رکھ دیا۔“
(شیخ چاند) قائم کوئی معمولی شاعر نہیں تھے۔ ان کی غزلوں میں سودا سے زیادہ تغزل اور گداز
ہے۔ کریم الدین نے تو اپنے تذکرہ طبقات الشعراء میں یہاں تک لکھا ہے کہ جو لوگ قائم کو سودا
سے بہتر سمجھتے ہیں وہ سچے ہیں۔ آزاد کا بھی خیال ہے کہ قائم کا دیوان ہرگز میر و مرزا کے دیوان
سے کم تر نہیں ہے۔ انھوں نے درد اور بیت راز کی ہجوئیں بھی لکھی ہیں۔ سودا کے کلیات میں

قائم کے قریب ۵۳۳ اشعار ملتے ہیں جو بقول شیخ جہاند کے الحاقی نوعیت کے حامل ہیں۔ ایک مثنوی "شدتِ سرما" جو سودا سے منسوب چلی آتی ہے۔ فی الحقیقت قائم کی ہے۔ حسنِ تعلیل اور معنی آفرینی میں یہ مثنوی سودا کی مثنوی "شدتِ گرما" سے کسی طرح کم تر درجہ کی نہیں ہے۔ تقابلی مطالعہ کے لیے دونوں کے جستہ جستہ اشعار نیچے دیے جاتے ہیں۔ ان مثنویوں میں فطری مناظر کی تلاش لاجلہ ہے ان کا آرٹ صنائع لفظی اور نازک بیانیوں کا آرٹ ہے۔ شدتِ سرما کے یہ شعر دیکھیے:

بسکہ سج بستہ بجز پتہ ہے آب !	برف کی ہے رکابی پر گرد آب
گر کسی مہوش کو دیکھے ہے	شیخ بھی اپنی آنکھیں سیکے ہے
سقا بولے ہے بھر کے آنکھوں میں اشک	یارو پانی نکالو پر حیر کے مشک
آہ قنّاد بھر کے یوں۔ بولے	بنی تھی قنّاد ہو گئے اولے
دیکھو حلوائی کو جو بیٹھے کہیں	برفی چھٹ کچھ دکاں میں اس کی نہیں
شدتِ گرما کی کیفیت یہ ہے:	

سرو کا حال کیا کروں میں بیاں	پاؤں اس کا ہے لبِ آبِ رواں
ہے حرارت گلوں کو اب یاں تک	نہیں شبنم یہ نکلی ہے چمچک
ہے پسینے سے مے خوردن کا یہ حال	بادہ گویا ہے آب در غزال
پانی کیسا ہی پیٹ میں ہو اب	شکل آئینہ خشک رہتے ہیں لب
رات سووے زمیں پہ جو انسان	کروٹیں یوں لے جوں توے پر نان
غیرتہ فلنے جائے امن نہیں	اب کچھ آرام ہے تو زیر زمیں

سودا سے قائم کا مقابلہ یقیناً برابر کا مقابلہ ہو گا۔ قائم کے خلاف سودا کی بھو بہت پھینکی اور بے رنگ ہے۔ سوائے قائم کی شاعری پر معمولی اعتراضات کرنے اور اپنی شاعری کے حق میں بلند آہنگ دعوے پیش کرنے کے وہ طنز کا کوئی عمدہ پہلو پیدا نہ کر سکے۔ مثنوی کے لب و لہجہ میں چڑچڑاہٹ ہے۔ لہذا راور دعوتِ مقابلہ کہ "یہاں آؤ میری غزل سے اپنی غزل کو لڑا دیکھو" نے طنز کے جذباتی پہلو کو مجروح کیا ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اپنے

شاگرد کی اس نازیبا حرکت سے مرزا کو دلی صدمہ پہنچا تھا۔ غم اور غصہ کے جذبات نے مرزا کی طبیعت میں ایسا ہیجان پیدا کیا کہ وہ اُس سکون، کھٹہراؤ اور سنبھلی ہوئی کیفیت سے ہاتھ دھو بیٹھے جو طنز کو پُر عتاب لہجے سے محفوظ رکھتی ہے اور اُسے طنز و طعنت کے نئے نئے گوشے سمجھاتی ہے۔

سودا کی شاعری میں ادبی تنقید کے عناصر چاروں طرف بکھرے ہوئے نظر آتے ہیں۔ اُن میں تنقید کی زبردست صلاحیت تھی۔ اعلیٰ طنز نگار بننے کے لیے تنقیدی شعور کا ہونا ضروری ہے کسی چیز کے دو پہلوؤں کا باہم مقابلہ کرنا اور حسن و قبح میں فرق کر کے معائب کو تیر و لشتر کا نشانہ بنانا اُس وقت تک ممکن نہیں ہے جب تک طنز نگار ایک ہمہ گیر تنقیدی شعور کا مالک نہ ہو، سودا صرف شعر کہنا ہی نہیں جانتے تھے، شعر کی سچے کرنا بھی جانتے تھے، ان کا فارسی رسالہ عبرۃ الغافلین، جس میں انھوں نے فاخر ملک کی فارسی دانی کا بھرم کھول کر رکھ دیا ہے، اُن کی تنقیدی صلاحیت کی بڑی اچھی ترجمانی کرتا ہے، جب مرزا کی تنقید طنز میں ڈوب کر نکلتی ہے تو اس میں جان آجاتی ہے۔ اُن کا تنقیدی شعور ان کی طنز کو مقصدی بناتا ہے اور ان کی طنز اُن کی تنقید کو جلا بخشتی ہے۔ انھوں نے اپنے زمانہ کی شعری بد مذاقیوں کا بُری طرح خاکہ اڑایا ہے۔ ایہام گوئی، تجنیس، لف و نشر، دوزخ کار، تشبیہیں اور مہمل استعارے غرض کہ ان تمام صنائع لفظی اور معنوی پر سودا نے ضرب لگائی ہے جن کے غیر موزوں استعمال نے شاعری کی رُوح کو تباہ کر دیا تھا اور شاعری لفظی شعبہ بازی اور خیال آرائی کے سوا کچھ نہ رہی تھی، دیکھیے اس نوع کی شاعری پر اُن کی ضرب کتنی کاری ہے :

شعر مربوط پر ایرادیہ کرتے نہ ڈریں اپنے دیوان میں اُس شعر کو پڑھ پڑھ کے مریں
لفظ بے ربط تلازم کے لیے جس میں بھریں چشم کو آہو سے بن شاخ یہ نسبت نہ کریں
ابرود کو تیغ سے تشبیہ نہ دیں بے صیقل

ریش بابا جو سنی ہے کوئی قسم انگور شاخ دوسمہ بن اُس کا وہ نہ لادیں مذکور
ربط الفصاط کو معنی سے نہ دیں تا مقدور لف و نشر ان کو مرتب جو ہو کر نا منظور

رام پور کی یہ کٹاری لکھیں اور سیٹا پھل

ایک اور قصیدہ جو امام ضامن کی مدح میں ہے اس کی تشبیہ میں مرزا فاخر میں
پر طنز کرتے ہوئے اس زمانہ کے عام شیوہ شاعری پر سخت لفظوں میں تنقید کی ہے:

مصرع میں اگر بیشعور معنی ہو قلم بند
سمجھیں ہیں کلام اپنا بہ از سورہ یوسف
استاد کی ان کے ہے اکھنوں کو یہ نصیحت
اتنا تو تلازم رکھو الفاظ کا ملحوظ
بہرہ کوز معشوق کے دو شمع سے تشبیہ
ان اشعار کے مطالعہ سے ہمیں معلوم ہوتا ہے کہ سودا کا شعری مذاق کس قدر شستہ
تھا اور لوازمات فن کے متعلق اس کے تصورات عام سطح سے کس قدر اوپر تھے اور ایک
بلند ادبی معیار کے حامل تھے۔

قصیدہ شہر آشوب، مخمس شہر آشوب، قصیدہ مسمی بہ تضحیک روزگار، جو بحیل وغیرہ
سودا کی وہ نظمیں ہیں جن میں ان کی طنز کے جوہر کھلتے ہیں۔ یہ نظمیں اردو کی طنزیہ اور مزاحیہ
شاعری میں ایک امتیازی شان کی مالک ہیں اور اردو ادب کی بہترین شعری تخلیقات
میں شمار کیے جانے کے قابل ہیں۔ ان نظموں میں سودا کی طنز، ان کی طرافت اور قوت
بیان اپنے شباب پر ہے۔ ہمارے کلاسیکی ادب کا یہ بہترین ورثہ ہیں اور ہم ان پر جتنا
بھی فخر کریں کم ہے۔ مزاح کی اعلیٰ ترین صورت وہ ہے جس میں مزاح نگار طعن و تشنیع سب
شتم اور تمسخر سے بلند ہو کر زندگی اور سماج کے مضحک پہلوؤں کو اجاگر کرتا ہے اور معاشرتی
برائیوں پر طنز کے وار چلا کر ہمارے شعور کو بیدار کرتا ہے۔ اس مقام پر پہنچ کر طنز نگار کے
لہجہ میں پُر عتاب ہیجان کی بجائے سکون اور کھٹکراؤ پیدا ہو جاتا ہے۔ نفرت اور حقارت
کے بجائے انسانی ہمدردی کے جذبات اس کے طنز میں موجزن ہونے لگتے ہیں اور طنز
کو وہ عارفانہ بلندی، وہ جذباتی پاکیزگی نکھار حسن اور دلربائی حاصل ہوتی ہے کہ طنز کا نشر
زخمی کرنے کے ساتھ ساتھ زخموں کا اندمال بھی کر سکتا ہے۔ فرسودہ حقیقتوں، قدروں اور

روایتوں کو شمار کرنے کے ساتھ ساتھ نئی قدروں اور حقیقتوں کی طرف رہنمائی بھی کر سکتا ہے۔ اسی مقام پر طربہ المیہ بن جانا ہے۔ ہنستے ہنستے آنسو بھی نکل آتے ہیں۔ سودا کا فن اس بلند مقام پر پہنچا ہوا نظر آتا ہے۔

سودا کے زمانے میں مغلیہ سلطنت کو زوال آچکا تھا، بے دریغ بغاوتوں اور حملوں نے سلطنت کی معاشی بنیادیں اکھیڑ دی تھیں۔ تہذیب و تمدن کی شاندار روایتیں انسانی پارینہ بن چکی تھیں۔ تمام ملک معاشی بحران کا شکار تھا۔ اُس زمانے کے معاشرتی حالات کا بہترین عکس سودا کے قصیدہ اور مخمس شہر آشوب میں نظر آتا ہے۔ اُردو اور خصوصاً سودا کی ہجو و شاعری کی اس بے بہت زیادہ اہمیت ہے کہ اس کے مطالعہ سے ہمیں اُس زمانہ کی سماجی اور تہذیبی زندگی کے وہ خدو خال نظر آتے ہیں جو غنائی اور مدحیہ شاعری میں ڈھونڈنے سے بھی نہیں مل سکتے۔ طنز اور ظرافت ماضی اور مستقبل سے زیادہ حال سے دل چسپی لیتی ہے۔ طنز نگار اقدار اور تصورات کو کم اور کٹھنوں مادی حقیقتوں کو زیادہ اپنے فن کے خام مواد کے طور پر استعمال کرتا ہے۔ حقیقت کے خارجی توازن اور تناسب میں معمولی سا بھی بے ڈھنگا پن مزاح نگار کی حسنِ ظرافت کو متاثر کر کے ایک تخلیقی محرک کا کام دے سکتا ہے۔ کوٹ اگر اچھی اور سالم حالت میں ہے تو سوائے تعریف و توصیف کے کیا کہا جاسکتا ہے۔ لیکن پھٹا پیرانا، بوسیدہ اور بے ڈھنگے طور پر سلا ہوا کوٹ ایک حساس طنز نگار کو سینکڑوں نادر تشبیہیں اور اچھوتی تمثیلیں سمجھا سکتا ہے۔ طنز نگار چیزوں اور حقیقتوں کی خارجی ترتیب میں معمولی سا بھی بے تکاپن برداشت نہیں کر سکتا۔ اس لحاظ سے طنز نگار زندہ حقیقتوں اور سامنے کی چیزوں سے بحث کرتا ہے وہ ایک حقیقت پسند نقاد ہوتا ہے جو اپنے زمانہ کی تمام برائیوں اور بد عنوانیوں پر بے لاگ تنقید کرتا ہے۔ پھر چونکہ طنز نگار حقیقت میں بے شکے پن کو فوراً محسوس کر لیتا ہے اس لیے ضروری ہے کہ اُس کے ذہن میں حقیقت کا صحیح تصور موجود ہو۔ وہ کو تو ال کی براہِ انتظامی کا ذکر کرتا ہے تو لازمی طور پر نظم و نسق کا ایک اچھا تصور اُس کے ذہن میں موجود ہوگا، وہ اُس چیز کو ہٹا کر جس سے دو ٹوٹ نہیں ہے اُس جگہ ایک ایسی چیز لانا چاہتا ہے جو اُس کی نظر میں زیادہ مفید اور

کار آمد ہے۔ طنز نگار اصلاح پسند ہوتا ہے۔ اُس کی اصلاح پسندی اس کی طنز کو سماجی مقصدیت عطا کرتی ہے۔ پھر چوں کہ طنز نگار اُن مخالفت حقیقتوں اور قوتوں سے، جنہیں اُس کا ذہن قبول نہیں کر سکتا، کسی قسم کی سمجھوتہ بازی یا مفاہمت کرنا نہیں چاہتا اور ہمیشہ اُن کے خلاف نبرد آزما رہتا ہے۔ اس لیے اس کا کردار انقلابی صورت اختیار کر لیتا ہے۔ سیرِ دگر اور سیرِ اندازِی اس کا شیوہ نہیں۔ موت بھی اس کے طنز اور تمسخر سے نہیں بچ سکتی۔ دنیا کی ہر زبان میں ایسے لٹیفے مل جائیں گے جن میں موت پر کچھستیاں کسی گئی نہیں، اور دار و رسن کا مذاق اڑایا گیا ہے۔ اس کی بہت سی مثال ہمیں ایک تاہر کے جس کی قسمت میں غریب الوطنی کی موت لکھی ہوئی تھی، لوحِ مزار کے اس جملہ میں نظر آتی ہے کہ "اس خاک کے نیچے فلاں ابنِ فلاں لیٹا ہوا ہے۔ جو یہاں قطنی اس مقصد کے لیے نہیں آیا تھا بلکہ تجارت کی غرض سے آیا ہوا تھا، طنز نگار کی یہی انقلابی اور اصلاحی حیثیت، اپنے زمانہ کی حقیقتوں کو سمجھنے کی کوشش اور نظروں کے سامنے کی چیزوں کو اپنے آرٹ کا موضوع بنانے کا رجحان اُس کی تخلیقات میں حقیقت پسندی اور ارضیت کو جنم دیتی ہے۔ سودا کی جھوٹوں میں حقیقت پسندی اور ارضیت کے عناصر جھلکتے ہیں۔ قصیدہ شہر آشوب، روحِ عمر کو اپنے دامن میں لیے ہوئے ہے۔ یہ اپنے زمانہ کے معاشرتی حالات کا آئینہ دار ہے اور عصری زندگی کی ترجمانی بڑی صداقت اور سچائی سے کرتا ہے، اس کا تسلسل، روانی اور زورِ بیان اُس کی فنی پختگی کے غماز ہیں۔ اس کے ابتدائے اشعار ہی سے اس کی شاعرانہ عظمت کا احساس ہونے لگتا ہے۔ قصیدہ کے ان ابتدائے اشعار کے متعلق مسعود حسین رضوی نے بالکل درست کہا ہے کہ "سودا نے اپنے بیان کی تعریف میں جو زورِ بیان دکھایا ہے اس کی نظیر ملنا مشکل ہے اگر یہ دیکھنا ہو کہ کوئی دعویٰ اپنی دلیل کیوں کر ہو سکتا ہے تو یہ قطعہ ملاحظہ کیجیے:

اب سامنے میرے جو کوئی بیرو جواں ہے	دعویٰ نہ کرے یہ کہ مرے مُنہ میں زباں ہے
میں حضرت سودا کو سنا بولتے یارو!	اللہ رے اللہ رے کیا نظم بیاں ہے
اتنا میں کیا عرض کہ فرمایئے حضرت	آرام سے کٹنے کی طرح کوئی بھی یاں ہے
سُن کر یہ لگے کہنے کہ خاموش ہی رہنا	اس امر میں قاصر تو فرشتے کی زباں ہے

سودا کا شعور کس قدر بیرار، اُن کی نظر کتنی دُور رس اور اُن کا مشاہدہ کتنا ہمہ گیر تھا۔ اس کا احساس ہمیں اس قصیدہ سے ہوتا ہے۔ زندگی کو اٹھویں نے سماجی پس منظر اور اُس کی معاشی بنیادوں سے علاحدہ کر کے نہیں دیکھا بلکہ ایک بہتے ہوئے دریا کی شکل میں دیکھا جس کی راہ میں سنگ گراں حائل ہیں۔ اور جس سے سوتے پھوٹتے ہیں، بہتے ہیں اور خشک ہو جاتے ہیں، اُن کے شعور کی گہرائی اور گیرائی پر حیرت ہوتی ہے کہ اٹھویں نے داخلی شاعری کے اس دور میں جب کہ ہر چیز رمزیت اور اشاریت کا نقاب پہنے ہوئے ادب میں جلوہ گر ہوتی تھی، زندگی کی زنجیر کی تمام کڑیوں کو اتنی حقیقت پسندانہ نظر سے دیکھا اور اسے اتنے بھرپور طریقہ پر اپنی شاعری میں پیش کیا کہ ایک پورا زمانہ اپنی تمام نیرنگیوں اور بوقلمونیوں، تہذیبی اور تمدنی قدروں، اقتصادی پریشانیوں اور سیاسی خلفشار کے ساتھ لفظوں میں قید ہو گیا۔ وقت گزرتا گیا لیکن اُن تصویروں کے نقوش دھندلے پڑنے نہیں پائے جو سودا کے سحر طراز قلم نے لفظوں میں کھینچی ہیں۔ سودا کا یہ قصیدہ ایک نگار خانہ ہے جس میں لفظی مرقع سازی اپنے کمال پر ہے۔ اس نگار خانہ کی تصویر پرکشش اور دلربا ہے۔ ان میں غنیمت کا تنوع ہے۔ زندگی کا کوئی پہلو، سماج کا کوئی شعبہ، عام کاروباری زندگی کا کوئی منظر ایسا نہیں ہے جس پر سودا کی نظر نہ پڑی ہو اور اُسے لفظوں میں قید کر کے غیر فانی نہ بنا دیا ہو، سپاہی، نوکر، پیشہ، مصاحب، حکیم، پیر، مرثیہ، کاتب، وکیل، مُلّا، سوداگر، کسان، بھکاری غرض کہ کون ہے جس کی مُنہ بولتی تصویر اس نگار خانہ میں آویزاں نہ ہو۔ سودا نے ان مرقعوں کو بنانے میں اپنے آرٹ کے بہترین آلوں سے کام لیا ہے وہ ایک مشاق مصوّر کی طرح تصویر کے پس منظر، اس کی تمام جزئیات اور تفصیلات کو بڑی فن کارانہ چابکدستی سے پیش کرتے ہیں۔ مثال کے لیے ذیل کا قطعہ دیکھیے، جس میں اٹھویں نے بھک منگوں کی، فقیروں اور کنڈکال لوگوں کی تصویر کھینچی ہے۔ جو ایک امیر کی پانکی کے پیچھے آہ وزاری اور سینہ کوئی کرتے ہوئے چلے جا رہے ہیں۔ اس قطعہ کا آخری شعر ظرافت کا بہترین نمونہ ہے جس میں ایک موزوں اور حربہ تمثیل کے ذریعہ اس منظر کے مضحک پہلو کو بڑی کامیابی سے نمایاں کیا ہے :

اور وہ جو میں کمزور وہاں آن کے بیٹھیں
اُٹھ اُٹھ کے دکھاتے ہیں اُنہیں حال وہ اپنا
یوں بھی نہ ملا کچھ تو ہر اک پالکی آگے
کوئی سر پہ کیے خاک گر یاں کسی کا چاک
ہندو مسلمان کو پھر اُس پالکی اُدھر

ریتی کے جو آگے کی یہ ہر ایک دکان ہے
دربار رو اس عہد میں جو روز وکلاں ہے
اس سچ سے رسالہ کا رسالہ ہی رواں ہے
کوئی روئے ہے منہ پیٹ کوئی نعرہ زباں ہے
ارکھتی کا تو تم ہے جنازہ کا گماں ہے
اس قصیدہ سے سودا کی ناظرانہ صلاحیت کا پتہ چلتا ہے۔ قصیدہ کی تعمیر میں تناسب

اور توازن کا خاص خیال رکھا گیا ہے۔ اول سے لے کر آخر تک قصیدہ ایک آہنگ لیے
ہوئے ہے۔ یہاں پر بہ غایت پست اور بہ غایت بلند کا معاملہ نہیں ہے۔ خشوع و تواضع
سے قصیدہ پاک ہے۔ ایک واقعہ کو بیان کرنے کے لیے جتنے اشعار کی ضرورت ہے اُس
سے زیادہ مرزا نے بھرتی کا ایک شعر بھی نہیں رکھا۔ جس سے واقعہ نگاری میں ہم آہنگی اور
تناسب پیدا ہو گیا ہے جو مرزا کی صنائعانہ قابلیت کا مظہر ہے نظم کے لیے یہ ضروری ہے کہ
اس میں تسلسل بیان کے ساتھ ساتھ وحدت تاثر ہو۔ مثال کے لیے ذیل کا قطعہ دیکھیے سودا
نے کتنے بچے تلے اور منتخب لفظوں میں ایک تصویر کے خدو خال اُبھارے ہیں :

صیغے بہ طبابت کے بھلا آدمی نوکر !
صہبت ہے یہ اُس سے اگر آقا کے تیں چھینک
دیتے ہیں منگاتیر و کماں ہاتھ میں اُس کے
اور ما حاضر ادھر جو وہ نواب کو دیکھے
مطبوخ میں ہے خرپڑہ اور خرپڑہ یہ دودھ
اس میں جو کہیں درد اُٹھا پیٹ میں اُن کے
رکھتے ہیں غرض مرگ سے لڑنے کو سپاہی

سودو سو روپیہ کا کسی عمدہ کے یاں ہے
آوے تو وہ اُس کو بہ خشونت ننگراں ہے
ٹھنڈی ہوا آنے کا گر اس وقت گماں ہے
کھانا تو یہ کھاتے ہیں پر اُس کو خفقاں ہے
ہے دودھ بہ کھچلی بس ادھر گاؤ زباں ہے
پھر بو علی سینا ہے تو وہ یہچمداں ہے
گر نوکری سمجھو یہ طبابت کی کماں ہے

طنز اور کلبیت پسندی کی سرحدیں دُور دُور نہیں ہیں، طنز نگار انسانی اعمال کے
مضحکہ خیز اور دیا کارانہ پہلوؤں پر طنز کرتے ہوئے شدت جذبات سے مغلوب ہو کر ایک
ایسی بے پناہ نفرت اور حقارت کا شکار ہو جاتا ہے جو اسے زندگی اور انسانیت سے بیزار

کر دیتی ہے۔ اس کا جذبہ ہمدردی ختم ہو جاتا ہے اور وہ ہر چیز کو حقارت کی نظر سے دیکھنے لگتا ہے، یہ طنز کا بہت نازک مقام ہے۔ سو دا اس مشکل مقام سے بہت کامیاب گزر گئے ہیں۔ کلبیت، بیزاری، اکتاہٹ، چڑچڑاپن، زندگی سے نفرت اور حقارت اُن کے کلام کو چھو تک نہیں گئی۔ انسانی ہمدردی کا ایک ناپیدا کنارہ سمندر ہے جو اُن کے دل میں موجزن ہے۔ وہ انسان کی بے بسی اور مجبوری کا شعور رکھتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ اُن کے طنز یہ کلام میں شمشیر کی برش کے ساتھ ساتھ لطافت اور گدانتگی بھی ہے۔ دل کو موہ لینے والی کیفیت ہے۔ اُن کا لہجہ کبھی ناقابلِ برداشت نہیں ہوتا، اُن کا طنز کبھی گراں نہیں گزرتا، ایک معمولی مزاح نگار ہر چیز پر ہنستا ہے، ہر چیز کو تغنِ طبع کا ذریعہ بنانا چاہتا ہے۔ نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ کوئی چیز بھی تغنِ طبع کا باعث نہیں بنتی۔ سو دا ایک اعلیٰ مزاح نگار کی طرح انسانی مجبوروں اور زندگی کی محرومیوں کا احساس بھی رکھتے ہیں۔ اُن کے لبوں کی مسکراہٹ آنسوؤں میں بھی بدل جاتی ہے۔ اُن کا طربہ احساس المیہ سے پہلو کاٹتا ہوا نکلتا ہے۔ دیکھیے کاتب جو کہ اپنی تمام سہر بندی کے باوجود مفلوک الحال ہے اس کے متعلق یہ اشعار کتنی بے پایاں ہمدردی کا جذبہ لیے ہوئے ہیں :

جس روز سے کاتب کا لکھا حال میں تیرے	ہر صفحہ کاغذ پہ قلم اشک فشاں ہے
وہ بیت طے سیکڑے نکھنے کو ہے محتاج	خوبی میں خطاب جس کا باز خطِ بتاں ہے
دمڑی کو کتابت نکھیں دھیلے کو قبا	بیٹھے ہوئے وال میر علی چوک جہاں ہے
آزاد نے قصیدہ اور مخمس شہر آشوب کے متعلق کتنی صحیح بات کہی ہے کہ یہ محض	
ہجو نہیں بلکہ "ملاک کی دل سوزی نے اپنے وطن کا مرثیہ کہا ہے" دہلی کی تباہی پر کس قدر	
درد ناک اور جذبات میں ڈوبے ہوئے شعر کہے ہیں :	

یہ باغ کھا گئی کس کی نظر نہیں معلوم	نجانے کس نے رکھائیاں قدم وہ کون تھا شوم
جہاں تھے سرو و صنوبر وہاں اوگے ہے زقوم	مجھے ہے زاع و زغن سے اب ال چین میں دھوم
گلوں کے ساتھ جہاں بلبلیں کرس تھیں کلول	
جہاں آباد تو کب اس ستم کے قابل تھا	مگر کبھو کسی عاشق کا یہ نگر دل تھا

کہ یوں مٹا دیا گویا کہ نقشِ باطل کھتا عجب طرح کا یہ بحرِ جہاں میں ساحل تھا
کہ جس کی خاک سے لیتی تھی خلقِ موتی رول

شہر کی شریف زاد یوں کی کس پیڑسی کا نقشہ کتنا المناک ہے دیکھیے :

نجیب زاد یوں کا ان دنوں ہے یہ ممنول وہ برقع سر پہ ہے جس کا قدم تلک ہے طول
ہے اُن کی گود میں لڑکا گلاب کا سا پھول اور اُن کے خُسنِ طلب کا ہر ایک سے یہ اہول
کہ خاکِ پاک کی تسبیح ہے جو سبھی مول

ان اشعار میں کتنا درد اور کتنی کسک ہے۔ لیکن ساتھ ہی کتنی صحت مندی ہے گلاب
کے پھول جیسا لڑکا "یہ تصویر کتنا جاندار اور انسان دوست ہے۔ اور اس تصویر کے المیہ پھلو
کو کتنی شدت سے اُبھارتا ہے۔

شہر کی تباہی اور بد حالی کی جو تصویریں سودا نے کھینچی ہیں وہ اُن کے سماجی شعور کی
آئینہ دار ہیں۔ معاشی بحران نے ہر انسان کو اپنی گرفت میں لے لیا تھا۔ چاروں طرف
انتشار اور مزاجیت پھیلی ہوئی تھی۔ سودا کی امتیازی خصوصیت یہ ہے کہ سودا نے زمانے
کے اس لشیب و فراز کا مطالعہ ماورائی اور متصوفانہ نقطہ نظر سے نہیں کیا۔ اس تباہ حالی،
وقت کی نیرنگیوں اور سماجی امتداد کے عروج و زوال کا تجزیہ انھوں نے خالفتاہ میں
بیٹھ کر نہیں کیا۔ یہی وجہ ہے کہ ان لفظوں میں انھوں نے کوئی ایسے اخلاقی نکتے بیان نہیں
کئے جن پر صوفیانہ طریقہ فکر کی پرچھائیاں پڑی ہوئی ہوں۔ سودا نے زندگی کا مطالعہ محلوں
اور خانقاہوں سے نکل کر بازاروں، گلی کوچوں، نوکر پیشہ اور ہنرمند لوگوں کے مکانات بوسیدہ
گھروں اور ویران چوکوں غرض کہ اُن جگہوں پر کیا جہاں پر صحیح معنوں میں زندگی حرکت کرتی ہے
سماجی حقیقت نگاری کی طرف سودا نے سب سے پہلے قدم بڑھایا اور اس میدان میں وہ اپنے
معاصرین کو بہت پیچھے چھوڑ گئے۔ یہ ہماری سادہ لوحی ہوگی اگر ہم سودا سے یہ توقع رکھیں
کہ وہ سماجی تنقید اور سماجی تغیرات اور انقلابات کے اسباب و علل کی تلاش میں اُن تصویر
نظریات سے اپنی واقفیت کا اظہار کریں جو خالص مادی فلسفہ کی پیداوار ہیں اور جو ہماری
رہنمائی کر رہے ہیں۔ سودا کی عظمت، اس میں ہے کہ انھوں نے عصری زندگی کی معنوری کرتے

وقت معاشرتی رشتوں کو نظر انداز نہیں کیا۔ کسی جگہ انھوں نے دنیا کی بے ثباتی کا رونا نہیں رویا اور نہ ہی لوگوں کو گوشہ نشین ہونے کی تلقین کی، جو اخلاقی نتائج انھوں نے اخذ کیے ہیں وہ نظم کے فکری ارتقا سے ہم آہنگ ہیں اور ایک خاص نفسیاتی اہمیت کے مالک ہیں جس شخص نے آسودگی اور مسرت کی تلاش میں زندگی کے تمام مظاہر کا مطالعہ کیا ہو بے شمار لوگوں اور اُن کے طریقہ زندگی کے تمام پہلوؤں کا تجزیہ کیا ہو اور پھر سب کو نا آسودہ اور ستم رسیدہ پایا ہو، ہر جگہ پریشانی اور ویرانی دیکھی ہو تو اُس کے مُنہ سے سوائے اِس کے اور ہم کیا سُنانے کی توقع رکھ سکتے ہیں:

آرام سے کھٹنے کا سُنا تو نے کچھ احوال جمعیتِ خاطر کوئی صورت ہو کہاں ہے
دنیا میں تو آسودگی رکھتی ہے فقط نام عقبے میں یہ کہتا ہے کوئی اس کا نشان ہے
یاں فکرِ معیشت ہے تو واں دغدرغہ حشر آسودگی حرفِ نیست کہ یاں ہے نہ وہاں ہے
ان ہجوؤں میں سودا نے دغدرغہ حشر سے زیادہ فکرِ معیشت پر طبع آزمائی کی ہے جس سے ان میں ارضیت اور صداقت کے عناصر کی فراوانی ملتی ہے۔ اسی فکرِ معیشت کے بیان میں سودا نے طنز و ظرافت کے ایسے ایسے پہلو نکالے ہیں جو ان کی بے پناہ ذہانت اور طباعی پردالت کرتے ہیں:

وہ نوکراں جسے آقا ہر آن پہنچانے جو پوچھو اس سے کہ تم کچھ روپے لگے پانے
کہے ہے آہ وہ بھر کر سوائے آٹھ آنے روپے کی شکل نہیں دیکھی ہے خدا جلنے
کہ اس زمانے میں چپا بنے ہے یا وہ گول

یہی حال تاجر پیشہ لوگوں کا ہے:

سوداگری کیجے تو ہے اس میں یہ مشقت دکھن میں بکے وہ جو خریدِ صغیران ہے
لے جا جو کسی عمدہ کی سرکار میں دے منس یہ درد جو سُنتے تو عجب طرفِ بیاں ہے
قیمت جو چکاتے ہیں تو اس طرح کہ ثالث سمجھے ہے فروشنده بہ درزی کا گماں ہے
اور جب کوئی شخص پیری مریدی کا سلسلہ شروع کرتا ہے تو اس کی بنیاد بھی روحانی سے زیادہ معاشرتی تقاضے ہوتے ہیں۔ سودا کی بالغ نظری یقیناً حیران کن ہے:

چاہے جو کوئی شخص بنے بہر فراغت
 دیتا ہے دم خر سے کوئی شملے کو نسبت
 بلو چھے ہے مریدوں سے یہ ہر صبح کو اٹھ کر
 تحقیق ہوا عرس، تو کر داڑھی کو کنگھی
 اور ما حاصل اس رنج و مشقت کا جو بوجھو
 سودا ایک قصیدہ گو شاعر تھے۔ درباروں سے اُن کے تعلقات تھے، امیروں سے
 ان کی صحبتیں تھیں۔ وزراء اُن کا احترام کرتے تھے، زندگی خوش حال گزر رہی تھی لیکن اُن کی شاعری
 اپنی خوش حالیوں اور عیش سامانیوں تک محدود ہو کر نہیں رہ گئی۔ انھوں نے اپنے پائیں باغ
 کی بہار آفرینیوں سے آگے بڑھ کر چین کی ویراں سامانیوں کو بھی دیکھا۔ انھوں نے ہر اس
 چیز پر دار کیا جو انھیں بد صورت بے نیکی اور بے ڈھنگی نظر آئی، ان کی اخلاقی جرأت قابل
 تحسین ہے کہ اس معاملہ میں انھوں نے کسی کی رو رعایت نہیں کی۔ امیروں اور نوابوں سے اُن کے ذاتی
 تعلقات نے اُن کی زباں بندی نہیں کی۔ وہ ایک درباری شاعر تھے اور اپنے اس مقام
 سے بخوبی واقف تھے۔ انھوں نے مدح میں زمین آسمان کے قلابے ملائے ہوں لیکن
 انھیں اس کا احساس تھا کہ شاعر کا یہ منصب کتنا بے بنیاد اور کھوکھلا ہے۔ قصیدہ شہر آشوب
 میں جو اشعار انھوں نے شاعر پر قلم بند کیے ہیں اُن کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ درباری
 شاعر کے مصلحت خیز پہلوؤں سے وہ بے خبر نہیں تھے۔ انوری نے بھی ایک قصیدہ میں
 شاعر کی مذمت کی ہے۔ لیکن سوائے اس کے کہ شاعری بے کار مشغلہ ہے اور شاعر
 کا رتبہ صلال خور سے بھی کم تر ہے وہ طنز کے کوئی اچھے پہلو نہیں نکال سکا:
 آدمی را چوں مونت شرط کا شرکت است ناں ز کناسی خوری بہ زان بود کز شاعری
 لیکن جو حقیقت بیانی، صناعتی اور زہریں سمجھا ہوا طنز سودا کے اشعار میں ہے
 اُس کا پیر تو بھی انوری میں نظر نہیں آتا:
 شاعر جو سنے جاتے ہیں مستغنی الاحوال
 مگر عید کا مسجد میں پڑھے جا کے دو گانہ
 دیکھے جو کوئی فکر و تردد تو یہاں ہے
 نیت قوطہ تہنیت خانِ زماں ہے

تاریخ تو لہ کی رہے آٹھ پہر فکر
گر رحم میں جگم کے سنے لفظہ مناں ہے
استقاطِ حمل ہو تو کہیں مرتب ایسا
پھر کوئی نہ پوچھے میاں مسکین کہاں ہے
یہی نہیں بلکہ امیروں کی جھوٹی سخن شناسی اور شعر نوازی بھی اُس کے طنز کے خنجروں
سے محفوظ نہ رہ سکی۔ تحسین سخن شناس اُس زمانہ میں بھی نایاب تھی۔ ایک پرزور قصیدہ میں
سودا نے اُن امیروں کی سخن دانی اور شاعر نوازی کا بھرم کھول کر رکھ دیا ہے۔ جن کے کبر و نخوت
کے سامنے بڑے سے بڑے شاعر کی کوئی حیثیت اور عزت نہیں تھی۔ اگر کسی چیز کی اُن کی
نگاہ میں عزت تھی تو وہ دنیاوی جاہ و جلال تھا، لوح و قلم سے زیادہ فیل و نشاں اہمیت
رکھتا تھا:

پس فرض کیا کیا ہے کہ اشعارِ رتبہ دار
لے جا کے تو پڑھا کرے اُن ناکساں تلک
جو نخوت و غرور سے تحسین کے محل
ابرو سوا سخن کو نہ لاویں زباں تلک
نزدیک جن کے ہے وہ بڑا صاحبِ کمال
منصب کی جس کے رتبہ ہو فیل و نشاں تلک
گر بوعلی سلام کرے اُن کر انھیں
سینہ ہی پر وہ ہاتھ رکھیں ہیں جہاں تلک
چاہیں کہ ہم کلام ہوں اس سے تو یہ کہیں
پہنچے بے تیرا سلسلہ کس خاندان تلک
آدم تک اُن کے پاس غرض آدمی نہیں
پہنچا دے تانہ نسب کو نہ شالستہ خاں تلک
حسب و نسب پر اس سے کاری وار کیا ہو سکتا ہے طنز کا کتنا بلیغ پہلو نکالا ہے
کہ آدم کو بھی آدمی نہ مانیں کیوں کہ بے چارے آدم کا کوئی حسب و نسب نہیں ہے۔ شالستہ
خاں کا قافیہ کتنی خوب صورتی سے نبھایا ہے ایک قصیدہ کی تشبیب میں انھوں نے اپنے
معاصرین شعرا اور خود اپنے آپ پر چوٹیں کی ہیں۔ سودا دوسروں کے ساتھ خود پر ہنسنے
کا بھی آرٹ جانتے تھے۔ اس قصیدہ میں سودا نے شاعروں کی ہر دماغی اور نازک طبعی،
ان کا کلف اور بناوٹ، اُن کے پڑھنے کا انداز اور داد و تحسین کے طریقوں پر ہنسایت
لطیف طنز کیا ہے۔ جو آج بھی بہت سے شاعروں پر چپاں ہوتا ہے:

بعدِ مد منت و سماجت کے
جادیں گر یہ شاعرے میں کہیں
خلق کو انتظار کش کر کے
یکرو مصرع پڑھیں جو آپ کہیں

نے مردوزن کی بستیاں کی بستیاں اُجاڑ دی تھیں اور جو مردہ شو، کفن فروش اور گورکن کے لیے موجب
صدرِ رحمت تھے:

مرتے ہیں اُس سے زبیں اب مردوزن
کھاتے ہیں قرض اُس کے اوپر گورکن
ہو کے کسکمند جو وہ بے حیا
اپنے تئیں آپ کو ہے دوا
مردہ شود مولوی تابوت گر
گھیرتے ہیں آن کر سب اُس کا گھر
دیں ہیں دہائی وہ بصدقیل و قال
ان میں سے ہر ایک کرے ہے سوال
اپنی دوا آپ تو ظالم نہ کر
میرے کس و کو کی طرف کر نظر
خوب جو کرتا ہے تو اپنی دوا
روزی سے خاطر ہوتا کہ مری جمع
اور کوئی آپ سا ہم کو بتا
بھیجوں تری گور پہ گل اور شمع

آگے چل کر سودا نے حکیم کی تشخیصِ مرض اور طریقہ علاج کی غلطیوں کو نشانہ بنایا
ہے۔ ان اشعار میں مضامین کی تکرار زیادہ ہے۔ سودا کی واقعہ نگاری سوائے ایک دو
مقامات کے کوئی خاص مزاحیہ اور خندہ انگیز واقعات پیدا نہیں کر سکی۔ البتہ مشنوی در ہجو
شیدی فولاد خاں کا فی بلند پایہ ہے۔ فولاد خاں کو قوال کے دور میں شہر کی بدنظمی کا
خاکہ انھوں نے جس مزاحیہ انداز میں کھینچا ہے وہ ظرافت کی بڑی اچھی مثال ہے۔ ایک کو قوال
کی ہجو میں جن طریقہ مضامین کی ضرورت پڑتی ہے وہ سودا کے سامنے برے باندھے
کھڑے رہتے ہیں، شاعرانہ مضمون آفرینی کی بہار مشنوی کے ابتدائی شعروں ہی سے چھلکنے
لگتی ہے:

کیا ہوا یارو وہ نسق ہیہات
لیموں کے چور کا کٹے کھا ہاتھ
مارا جاوے کھا چور نگڑی کا
مارا جاوے کھا دزد گکڑی کا
تمام مشنوی میں سودا نے نازک بیانیوں سے کام لیا ہے اور چوری کی رعایت
سے نہایت لطیف مضامین پیدا کیے ہیں۔ "کو قوال کی بدعنوانیوں سے اب چاروں
طرف چوری کا دور دورہ کھا۔ رات بھر نرسنگیاں صوبہ اسرافیل کی مانند کھینکتی رہتی ہیں
اور مردے بھی خوابِ عدم سے چونک پڑتے ہیں۔ چور کے ڈر سے انسان تو کیا فتنہ بھی

جاگتا رہتا ہے۔ رات بھر چاند کی آنکھ کھلی رہتی ہے۔ عیش و نشاط کی محفلوں میں بھی لوگ اس طرح ہتھیاروں سے لیس ہو کر جاتے ہیں گویا میدان جنگ میں جا رہے ہیں، جب یہ حالت دیکھ کر لوگ کو تو ال سے شکایت کرتے ہیں تو وہ اس طرح اپنی مجبوری ظاہر کرتا ہے:

یارو کچھ چل سکے ہے میرا زور
دیکھو تو ٹمک کہاں کہاں ہے چور
دیکھیے گرجتاں کو بھی بخدا
ہاتھ میں ہے انھوں کے وز و حسنا
رُتبہ درزی کا اس قدر ہے بلند
چرخ کے گھر میں کہکشاں کی کمند

یہ سب نازک خیالیاں ہیں۔ سنجیدہ اور غنائی شاعری میں یہ اسلوب مذاق سلیم بہت بار گزرتا ہے۔ لیکن مزاحیہ شاعری میں ایک خاص لطف پیدا کرتا ہے۔ ظرافت میں انداز بیان کی بڑی اہمیت ہے، رعایت لفظی، ضلع جگت، مبالغہ وغیرہ صنعتوں کو بوزوں مناسب استعمال کیا جائے تو ظریفانہ اسلوب نگارش کو اُن سے بہت مراد ملتی ہے۔ یہ بات میں مزاحیہ شاعری کے لیے کہہ رہا ہوں نشر کے لیے نہیں۔

اس مشنوی میں ایک واقعہ خاص طور پر قابل ذکر ہے۔ کو تو ال کی رشوت سستانی نے بہوروں کو اس قدر بے باک کر دیا ہے کہ اب وہ خود کو تو ال پر ہاتھ صاف کرتے نہیں ہچکچاتے۔ آخر ہزار ہو کر کو تو ال اُن سے کہتا ہے:

چیز میری جو آب حیراؤ تم
چوک میں بیچنے نہ جاؤ تم
قیمت اس کی جو کچھ مشخص ہو
اتنے کو تم اسے مجھی کو دو
ایک اُن میں سے یہ سنن سن کر
لگا کہنے کہ اس سے کیا بہتر
آپ کے سر پہ یہ جو پگڑی ہے
دو خریدار اس کے ہیں در پیٹ
دس روپے وہ مجھے دلاتے ہیں
کہیے اب آپ کیا لگاتے ہیں
دوسرے نے کہا کہ میں ہوں غلام
پگڑی آقا رکھے نہ سر سے اتار
میں دوشالے کے تنیں لگا کر گھات
میری محنت پہ ٹمک نظر کیجے
آج جاگا کیا ہوں ساری رات
آگے جو دل میں آوے سو دیکھے

جانوروں پر بھی سودا نے ہجو میں لکھی ہیں جن میں گھوڑے اور ہاتھی کی ہجو کافی شاندار ہے۔ ان ہجوؤں کا آرٹ کارٹون کا آرٹ ہے جو ظرافت ہی کی نہیں بلکہ آرٹ کی بھی قدیم ترین شکل ہے۔ کیوں کہ ادب اور آرٹ کے بالکل ابتدائی دور میں فن کار کسی شے کے نقوش کو مبالغہ آمیز طریقہ پر بڑھا چڑھا کر ہی اُس شے کی ترجمانی کر سکتا تھا۔ کارٹون میں کسی ایک شے کی شکل کچھ اس طرح بگاڑی جاتی ہے کہ اس مسخ شدہ شکل میں بھی اس کی اصل خصوصیات برقرار رہتی ہیں۔ مبالغہ کا استعمال کارٹون میں بڑی فن کارانہ چابکدستی سے ہوتا ہے ہاتھی کی سنجیدگی اور دیوانگی، اُس کا ڈیل ڈول اور موٹاپا ظرافت کا کافی دل چسپ موضوع بن سکتا ہے۔ سودا جانتے تھے کہ ہاتھی کو موٹا کہنا اُس کی ہجو نہیں تعریف ہے۔ لہذا انھوں نے بتایا کہ راجہ تربت سنگھ کو اتنی تنگ دستی کا سامنا کرنا پڑا کہ اُن کا ہاتھی ٹھیک غذا نہ ملنے کی وجہ سے دُبل ہو گیا۔ ہاتھی کے دُبلانے کو سودا نے دو بہت ہی خوب صورت تشبیہوں کے ذریعہ ظاہر کیا ہے:

بدن پر اب نظر آتی ہے یوں کھال	طناب سست سے خیمہ ہا جوں حال
نمودار اس طرح ہر استخوان ہے	گویا ہر پسلی اس کی نردبان ہے
ضعیفی نے کی اس کی فرہی گم	کیا ہاتھی نسل اور رہ گئی دم

ہاتھی کے ڈیل ڈول کو دیکھتے ہوئے خیمہ اور نردبان کا تصور ذہن میں سپرد ہونا ناگزیر ہے۔ یہ تصور جب اور وسعت اختیار کرتا ہے تو پورا ہاتھی ایک ٹوٹا بھوٹا بوسیدہ بالاخانہ نظر آنے لگتا ہے، جو اگر اتفاقاً بیٹھ جائے تو بغیر راج ممداروں کے اُلٹ بھی نہ سکے:

سمجھنا فیل اسے دیوانہ پن ہے	کسی مدت کا یہ بام کہن ہے
ستوں اس کے تلے یہ پاؤں ہیں چار	رہے دو دانت آگے سو ہاں اردار
جو بیٹھے یہ تو اٹھنا ہے اسے دور	لگیں جب تک نہ اُس کو راج مزدور

لیکن اس نوع کی بہترین نظم گھوڑے کی ہجو ہے جو ضخیم کب روزگار کے نام سے مشہور ہے۔ خالص ظرافت اور لطیف مزاح کی اس سے بہتر مثال سودا کے کلام میں نہیں ملتی اور نہ ہی تمام اردو شاعری میں اس پایہ کی کوئی اور نظم نظر آتی ہے۔ اس نظم میں سودا

نے اپنی ظرافت کے بہترین حربوں سے کام لیا ہے۔ کہنے کو تو انھوں نے النوری کی اُس
 ہجو سے استفادہ کیا ہے جو اُس نے گھوڑے کے خلاف لکھی ہے۔ لیکن سودا نے اپنی طباعی
 اور ذہانت، اندرست بیان اور مضمون آفرینی اور طبعی ظرافت سے نظم میں ایک خاص انفرادیت
 پیدا کر دی ہے۔ النوری نے ایک طویل قصیدہ میں بر سبیل تذکرہ صرف نو دس اشعار گھوڑے
 کی ہجو میں لکھے ہیں۔ اس کے برخلاف سودا نے تمام نظم اسی موضوع کے لیے مخصوص کر دی ہے۔
 تمام نظم مشو و زوائد سے پاک ہے اور باوجود طویل ہونے کے کسی جگہ قاری کی دل چسپی ٹوٹنے
 نہیں پاتی۔ ہجو گھوڑے کے مالک سے شروع ہوتی ہے۔ گھوڑے کا مالک کس طرح بغیر
 دانہ پانی کے گھوڑے کو رکھتا ہے۔ سودا نے اسے ایک نہایت خوب صورت مثال سے
 ظاہر کیا ہے۔

نہ دانہ و نہ کاہ نہ تیمار نہ سیس
 رکھتا ہو جیسے اسپ گلی طفل شیر خوار
 مسلسل ناقوں نے گھوڑے کو کس قدر کمزور اور ناتواں کر دیا ہے۔ اس کا بیان دیکھیے
 کیسی نکتہ آفرینوں کے ساتھ کیا گیا ہے :

مانند نقش نعل ز میں سے بجز فنا
 ہرگز نہ اٹھ سکے وہ اگر بیٹھے ایک بار
 اس مرتبہ کو بھوک سے پہنچا ہے اس کا حال
 کرتا ہے راکب اس کا جو بازار میں گزرا
 قصاب پوچھتا ہے مجھے کب کرو گے یاد
 اُمیدوار ہم بھی ہیں، کہتے ہیں یوں چمار
 راتب کی تلاش میں گھوڑا کیا کیا حرکتیں کرتا ہے اس کے بیان میں سودا نے
 شاعرانہ نازک بیانیوں سے کام لیا ہے۔

ہر رات اختر دہ کے تین دانہ بوجھ کر
 دیکھے آسماں کی طرف ہو کے بقرار
 تنہا اگر پڑا کہیں دیکھے گھانس کا
 چوکے کو آنکھ موند کے دیتا ہے وہ پسار
 خط شعاع کو وہ سمجھ دستہ گیاہ
 ہر دم زمیں پہ آپ کو پٹکے ہے بار بار
 گھوڑے کی بیمار صورت، اُس کی بے ڈھنگی چال اس کی بے حرکتی اور سست روی
 اور اس کی کہن سالی کو سودا نے مختلف طریقوں سے ادا کیا ہے۔ اس کی کم روی اور آہستہ
 نحرابی کے بیان میں سودا نے زبردست ظریفانہ صلاحیت کا ثبوت دیا ہے۔ النوری نے گھوڑے

کی کاہلی اور کم روی پر دو تین شعر نہایت پُر لطف کہے ہیں:

درخت و خیزماند ہمہ راہ عید گاہ من گاہ از و پیادہ در گاہی برد سوار
راہی نہ شد بدانکہ پیادہ شوم ازد از فرط ضعف خواست کہ برن شود سوار
نے از غبار خواستہ بیرون شدے بہ زور نے از زمین خستہ برا نیگختے غبار

سودا نے گھوڑے کی آہستہ روی کے بیان میں محض نکتہ آفرینی سے کام نہیں لیا بلکہ اپنی قوتِ ایجاد سے کام لے کر بعض ایسے واقعات گھڑے ہیں جو باوجود مبالغہ آمیزی کے کامیاب تعلیفوں کی شان رکھتے ہیں، سست روی کے بیان میں پہلے ایک برجستہ تشبیہ ملا حظہ فرمائیے جو انھیں شطرنج کے گھوڑے نے سمجھائی ہے:

مانند اسپ خانہ شطرنج اپنے پاؤں جز دستِ غیر کے نہیں چلتا ہے زینہار
مدح میں سودا جہاں گھوڑے اور تلوار کی تعریف میں زمین و آسمان کے قلابے
ملا دیتے تھے اور انتہائی غلو سے کام لیتے تھے وہاں، مجوں وہ مبالغہ بیانی میں کوئی کسر
اٹھانہ رکھتے تھے اتنا سست رفتار ہے کہ اگر اس کی نعل کا لوہا گلا کر تلوار بنائیں تو بروزِ
جنگ وہ تلوار رستم کے ہاتھوں سے بھی نہ چل سکے۔ ایک مرتبہ شومی قسمت سے ایک نوشہ
میاں اس گھوڑے پر بیٹھ کر بیاہ رچانے چلے تو منزلِ مقصود پر پہنچتے پہنچتے اتنا زمانہ گزر
گیا کہ:

بہرے سے خطا سیاہ و سیہ ہوا سفید تھا سرد سا جو قد سو ہوا شاخ باردار
لیکن سب سے زیادہ مضحکہ خیز صورتِ حال اس وقت پیش آئی ہے جب اس گھوڑے
کا بد قسمت مالک اس پر سوار ہو کر میدانِ جنگ میں اپنی بہادری کے جوہر دکھانے کے
لیے روانہ ہوتا ہے۔ اس موقع کی منظر نگاری سودا نے کم سے کم اور بہترین منتخب الفاظ
میں کی ہے۔ لفظی تصویر کشی کی یہ بہترین مثال ہے اور سودا کی مرقع سازہ صنّاعی پردلالت
کرتی ہے:

جس شکل سے سوار تھا اس دن میں کیا کہوں دشمن کو بھی خدا نہ کرے یوں ذلیل و خوار
چابک تھے دونوں ہاتھ میں پکڑے تھا منہ میں کپ تیک تیک سے پاشنہ کے مرے پاؤں تھے فگار

آگے سے تو بڑا اُسے دکھلائے تھا سیئس پیچھے نقیب ہانکے تھا لاکھی سے مار مار
اس مضحکہ کو دیکھ کر لوگ جمع ہو گئے ہنسنے بھی لگے اور آوازے بھی کسنے لگے انوری بھی
لوگوں کے تمسخر سے نہیں بچا تھا:

کہ طعنہ ازیں کہ رکابش دراز کن کہ بذلہ ازاں کہ عنالیش فروگذار
لیکن پھبتیوں کا اصل لطف سودا کے یہاں ہے۔ دیکھیے کتنی باموقع و برجستہ
اور اچھوتی پھبتی سوچھی ہے:

پہتے اسے لگاؤ کہ تا ہووے یہ رواں یا بادبان باندھو پون کے دو اختیار
میدان جنگ میں پہنچ کر گھوڑے کے آقا نے سب سے پہلی دغا یہی مانگی کہ خدا
کرے توپ سے گولا چھوٹ کر سب سے پہلے اس گھوڑے ہی کو لگے۔ لیکن گھوڑا بھی عمر
طویل لے کر آیا تھا۔ میدان جنگ میں گھوڑے کا مالک گھوڑے پر سوار ہو کر بڑے جوش و
خروش سے لڑنے لگا۔ حملہ کی شان یہ تھی:

جاتا تھا جب ڈپٹ کے میں اس کو حریف پر دوڑوں تھا اپنے پاؤں سے جوں طفل تے سوار
جب دیکھا میں کہ جنگ کی یاں اب بندھی ہے شکل لے جوتیوں کو ہاتھ میں گھوڑا بغل میں مار
دھردھمکاوائے لڑتا ہوا شہر کی طرف القصہ گھر میں آن کر میں نے کیا قرار

آج جس دور میں ہم رہ رہے ہیں وہ نئی اور پرانی قدروں کی باہم پیکار کا دور ہے۔ حسین
آدرشوں اور تلخ حقیقتوں کے تضادم کا دور ہے۔ آج فرسودہ روایتوں، نظریوں پر مختلف
مورچوں سے مختلف حربوں کے ذریعہ وار کیا جا رہا ہے۔ ادب کے مورچہ پر طنز ہمارا زبردست
ہتھیار ہے۔ طنز نگار ایک اہم ادبی شخصیت ہے۔ سودا کا طنزیہ کلام آج ہمارے نزدیک
بہت بڑی ادبی اہمیت رکھتا ہے۔ غزل کے سرمایہ کو چھوڑ کر ہمارے کلاسیکی ادب کا بہت
کم ایسا حصہ ہے جو ہمارے بدلے ہوئے ادبی مذاق کی جمالیاتی تسکین کر سکے۔ قصائد کی
کچھ تشابہات، مرثیوں کے کچھ حصے اور تھوڑی بہت مثنویاں آج ہمارے ادب کا زندہ جزو
بننے کی اہلیت رکھتی ہیں۔ بہت سے اساتذہ کا ہجو یہ کلام اپنی گوناگوں کمزوریوں کی وجہ سے
آج صفحہ پارینہ بن کر رہ گیا ہے۔ سوائے سودا کے کسی نے بھی ہجو کو دشنام طرازی سب سے

نشتم، گالی گلوچ اور تصنیف و مستخرج سے بلند کر کے اس میں طنز و مزاح کے اعلیٰ عناصر سمونے کی کوشش نہیں کی۔ ہجو ہی ایک ایسی صنفِ سخن تھی جو ہمارے یہاں طنزیہ شاعری کا نعم البدل بن سکتی تھی۔ لیکن قدمائے ہمیشہ ہجو کو ایک سوقیانہ طرزِ شاعری سمجھا اور اسے قابلِ اعتناء نہ سمجھا۔ پھر ہمارے ادب میں شخصی اور عامیانا ہجوؤں کی اتنی بھرمار رہی کہ کوئی بھی سنجیدہ طبع شاعر اس کی طرف ملتف نہیں ہو سکتا تھا۔ خود سودا کے یہاں ایسی ہجوؤں کی کثرت ہے جو عامیانا سطح سے اوپر نہیں اٹھتیں اور انتہا درجہ بد مذافی کا نمونہ ہیں لیکن سودا کی عظمت اس میں ہے کہ اُس نے اس صنف کو سنجیدگی سے برتا اور اسے ادبی روپ دیا۔ اگر قدماء اس صنفِ سخن کو اظہارِ خیال کا ذریعہ بناتے تو اس سے اردو ادب میں ایک نئے باب کا اضافہ ہوتا۔ ہمارا کلاسیکی ادب ایک ایسی طرزِ شاعری سے روشناس ہوتا جو عصری معاشرتی زندگی کی آئینہ دار ہوتی اور جس میں طبع آزمائی کرنے سے شاعر کے تخیل کے وہ بند دریچے وا ہونے کے امکانات پیدا ہوتے جو غزل اور قصیدہ کی تنگ دامنی اور یکسانیت کی وجہ سے مقفل رہے تھے۔ سودا کا ہجو یہ کلام ہماری شاعری کا وہ گراں بہا موتی ہے جس کی آب و تاب آج بھی بدستور قائم ہے۔ اُن کی ہجوؤں میں ہمیں طنز و مزاح کی بہترین روایات ملتی ہیں۔ ہجو یہ شاعری میں وہ ایک بُت شکن نظر آتے ہیں جو فرسودہ روایتوں اور ناپسندیدہ قدروں پر اپنے طنز کے نشتر اور خنجروں سے بڑی بے دردی سے وار کرتے ہیں۔ وہ ایک باغی ہیں جو اُن ناپسندیدہ حقیقتوں کے خلاف آواز بلند کرتے ہیں جو سماجی زوال کا نتیجہ ہیں، وہ ایک انقلابی ہیں جو نہ صرف حقیقتوں کے خلاف بغاوت کرتے ہیں بلکہ ان حقیقتوں کو تبدیل کرنے کی بھی آرزو رکھتے ہیں۔ سودا اُن تمام صفات کے حامل ہیں جن کا ایک کامیاب طنز نگار میں پایا جانا ضروری ہے۔ یہی وہ عناصر ہیں جو سودا کو آج بھی غرانی بنائے ہوئے ہیں۔ سودا کا کلام ہمارے لیے کوئی ادبی تبرک کی حیثیت نہیں رکھتا۔ بلکہ اپنی توانائی اور حیات افروز عناصر کی وجہ سے ایک زندہ حقیقت اور صحت مند روایت کی حیثیت رکھتا ہے۔



